أول الكلام ..

4 المعازل

أعرف وتعرفون،
أن أكثر ما كان يؤرق آلهة الأولمب.. هو وحدتها!
فهي التي وعت أن العزلة ركون، وموات، وإماتة. وأن العزلة تأمل، وأفكار، ورؤى، وهدأة.. ولكن من دون مرايا.

آلهة الأولمب غادرت عزلتها بحثاً عن المرايا؛ ومراياها هي الناس والطبيعة. ديانا اختبرت سرعتها وأشواقها في مطاردة الطرائد. وصيدون امتلك البحار والرياح بالمغالبة، وأفروديت هبطت من عليين لتحاذي سطوح البحيرات والغدران لترى جمالها، وأبولو عايش حركة الكواكب وعرفها باختبار قدراته على ضبطها.

في العزلة فكر، وهدأة، وخيال، وتأمل.

ولكن.. في الناس المسرة.

أذكر هذا، وأنا أرى الأدباء والمثقفين والمفكرين على صور عدة، لعلي أميّز من بينها ثلاث صور. في الصورة الأولى نجد أولي المعرفة، والثقافة، والفكر، والإبداع وقد ارتضوا معازلهم وعزلتهم بعيداً عن وسائل الإعلام، بعيداً عن المخالطة والمناوشة، بعيداً عن مقارعة الأفكار، والأحداث، وبعيداً عن الأخبار واستطالاتها وعقابيلها، وبعيداً عن التفاعلية الاجتماعية باعتبارهم حراساً للقيم، والوجدان، وحراساً للجمال (في كل صوره) من عبث الفوضى، والقبح، والجهل، واللامسؤولية، والهشاشة الرخوة.

... هؤلاء يكتبون، ويفكرون، ويناقشون في عزلتهم المطلقة؛ قد يلتقون (وهذا غير مؤكد) فيما بينهم ولكن على استحياء، بحيث تظل العزلة هي الجوهري والمتن، وتظل التفاعلية الاجتماعية هي الثانوي والهامشي معاً. وهؤلاء على الرغم من عزلتهم هم حجر الزاوية للثقافة، والفكر، والأدب، وهم المرجعية، إن قالوا رأياً حركوا به الرواكد، وإن ألفوا اجتمع الناس على ما ألفوه، وإن أبدعوا كان إبداعهم علامة بادية، وإن تحركوا تتحرك العافية الأدبية والإبداعية معاً.

وفي الصورة الثانية: نجد جماعة (الجهل النشيط) الذين لا يتركون مكاناً إلا ويتواجدون فيه، تراهم في الفنادق، والمقاهي، ودور السينما، ودور المسرح، والأمسيات، والمحاضرات، ودور الموسيقا.. كائنات عجيبة همها الأول والأخير هو الظهور، وعدتها الأولى (القض) على الناس واتهامهم، وتصنيفهم، والخوض ليس في كتاباتهم (تمزيقاً

وتتفيهاً) وإنما الخوض في الأعراض، والدوس على الكرامات. ولـ "هؤلاء" تأثير، وهنا العجب العجاب، لأنهم يتصيدون الأدباء والكتاب والمفكرين القادمين من البلاد العربية أو الأجنبية فيجالسونهم، وينشرون أهل الكتاب والإبداع نشرا (بالمنشار) وهم بذلك يقدمون أفكاراً جاهزة، منحولة عن أدباء وكتاب لهم قيمتهم الإبداعية، غايتها تحطيبهم وتشويه كتاباتهم، ومن أسف أن هؤلاء الأدباء العرب أو الأجانب الضيوف.. يغادرون دون تصويب للمعلومات المغلوطة التي عرفوها من هؤلاء الجهلة النشطاء.

وفي الصورة الثالثة، نجد أدباء وكتّاب أسميهم بأهل (الذمم المستورة). لهم معرفتهم، وإبداعهم، رضوا بـ (الوسطية) في الحضور، والمكانة. لا ينشطون على خفة، ولا يعتزلون على امتلاء، أهم ما يميزهم أنهم ليسوا أدعياء، إنهم أصحاب قولة (هذا ما لدينا) ولعل غالبيتهم تعي أن آلية الموهبة عندهم في أن هذه هي إمكانياتهم، وبذلك رضوا. طبعاً هناك صور أخرى لمتكسبي المقالات نشراً في (الصحف، والمجلات)، ومتكسبي الكتب، يطبعون ويعممون ويبيعون!

ما يعنيني هنا هو أمر جوهري خاص بهؤلاء الأدباء والكتّاب والمفكرين الكبار الذين يعيشون في معازلهم، أو عزلتهم.. لا يخالطون أحداً لا في نقاش، أو مشورة، أو رأي، أو كتابة.. فيشعر المرء بأن انسحابهم من تفاعلية الحياة الاجتماعية - الثقافية أذى، وضرر كبير..حيث تظنّ جماعة (الجهل النشيط) أنهم هم سادة الحياة الثقافية باعتبارهم أكثر ظهوراً وموجودية، وهذا لا يقلقني إطلاقاً، فدائماً تحاول الأسماك الصغيرة أن تطفو فوق المياه (جهلاً) فتموت! ما يقلقني حقاً هو أن تصير عزلة هؤلاء الكتاب هي الجوهر، وحضورهم الثقافي والاجتماعي هو الثانوي.. تحت ذرائع لا يؤيدها (الحس السليم).. لهذا أنبّه لعزلة الكبار في الرواية، والشعر، والقصة، والفكر، والنقد، والثقافة.. لكي نستعيدهم عبر مؤسساتنا، ووسائل إعلامنا، ومنابرنا.. فهم لا يحتاجون إلا لأمر واحد هو: الاعتبار.

فهل ننهض إلى هذه المهمة.. كي لا تصير الساح الثقافية ملعباً لراكبي أعواد القصب.. ظناً منهم أنها خيول أصيلة!



مواقف مريبة وكلمات شافية

د. حسين جمعة

سأنطلق في بداية كلمتي من مقولة وموقف يترددان في تراثنا وذاكرتنا؛ مفادهما أن لساننا واحد وقلوبنا شتى؛
أو لعل قلوب كثير منا شتى، ولا سيما تلك التي أصيبت بالهوى والانحراف والضلال.

فإذا كانت الذاكرة صنو الثقافة ـ في أحيان كثيرة ـ فإن هذه الذاكرة تغدو مرآة خادعة لبعض المثقفين والأدباء حين ترتبط بالمكائد والحيل والأكاذيب فلا تمضي حياتهم إلا في هدر الأيام، وهم يزاولون التمرد الطفولي والجموح الغاضب، مكتفين بهوس المعارضة والتسلل من الدروب الضيقة. وكأننا لم ندرك المعنى الذي ذهب إليه ميغيل سرفانتس حين أطلق عبارته على لسان الدونكيشوت فقال: "صديقي سانشو؛ اجعل العالم يعلم أنني ولدت في هذه الحياة الحديدية لكي تنبعث فيها الحياة الذهبية".

ولهذا اسمح لي ـ عزيزي القارئ ـ أن أعيدك إلى خمسة أشهر مضت؛ وهي تؤكد تتابع عدد من الأحداث المتسارعة على صعيد المؤسسة والوطن؛ إنها أحداث تعمّق أسئلة جدية في النفس تؤدي إلى إرهاصات ضاغطة فيها بأشكال شتى؛ ولا سيما حين ينزع عالمها إلى تكرار لفظي لكثير مما يشاع هنا وهناك فتقع في الإغراق والتضليل والافتراء والإيذاء.

وهذا ما رأيناه في استغلال المبادئ العظيمة لغايات مريضة وشريرة مثل مبدأ (حرية التعبير) الذي غدا مطية للأفراد والمؤسسات والصحف والتيارات الفكرية للانقضاض على الآخر وتشويه صورته.

ومن ثم فإننا نجد كثيراً من الفاسدين المفسدين ينقضون على الإصلاح باسم الإصلاح ويملؤون صحفهم وكراريسهم وآذان الناس بالعبارات الملغزة غير المحكومة بالإيقاع المنضبط والمنصف لتثبت مساراً جديداً لا يملك من مقومات البناء إلا التشويه والتفسخ على حين كان بإمكانهم إقامة التوازن الخلاق الذي يتواصل مع الحقيقة والواقع.

فهناك قلة قليلة من مرضى النفوس تتلمس نسج خيوط الطعن والتجريح في كثير من المواقع الفكرية والإنتاجية في هذا الوطن وتلعب على التناقضات والاختلافات الموضوعية؛ فما تخرج من نميمة إلا لتقع في أخرى، وما إن تنتهي من أكذوبة حتى تصطنع

دونكيشوت

سرفانتس

بديلاً لها، والعقول المريضة لا تفرّخ إلا الأسباب المدمرة للشرفاء الذين نذروا أنفسهم لخدمة مؤسستهم ووطنهم.

ولعل الشرفاء الأحرار لا يقلقون من كل ما جرى ويجري هنا أوهناك لأن أمثال أولئك الفاسدين - إذا أحسن الظن بهم - ينسلون من منطلق الانتفاع الشخصي؛ ولا سيما المادي؛ علي حين يرمون غيرهم به كما يقول المثل: رمتني بدائها وانسلت. وهذا لا يعني أننا ننكر أن هناك خدمات جلى ينبغي أن تقدمها كل مؤسسة لأبنائها لأنه واجب خلقي ووطني عليها؛ ولكننا ننكر الطريقة التي تمارس تحت دعاوى المساس بها. لهذا كله لسنا قلقين - لا لفساد تلك الدعاوى الكيدية والمريضة بحق الشرفاء - بل لأن الحكمة ضالة المؤمن، والحكمة تداوي الجراح الغائرة في النفوس... وليس هناك أدنى شك في أن الإنسان الحكيم يتحلى بدفء القلب، وسعة الصدر، والرؤية الصادقة والواضحة لكل ما يشاع ويقال - والادعاء يبقي ادعاء -، ولكل ما يقوم به في عمله ومسيرة المؤسسة لكيلا يقع كلاهما في غدر الزمان، ومن ثم يلفهما الصمت والعتمة؛ فحينذاك سيصيب أذى الأشرار كل الأحرار.

ومن هنا أثبتُ بأننا جميعاً - أفراداً ووطناً - نتشظى هذه الأيام على مقاطع الكلمات البذيئة والحروف الهجائية المقيتة والغواية الفاسدة المهددة؛ لأن بعض الناس من الكتاب والمثقفين والمسؤولين قد فقد حس المسؤولية بالانتماء إلى الكلمة الشريفة والموقف النبيل، ومن ثم غاب إحساسه الصحيح عن الانتماء الوطني والقومي فاستبدل بهما أثماناً بخسة.

وما من أحد منا إلا يتلظى على درب الحقيقة المرة، وفي الوقت نفسه يتشظى على مواقف الغدر والخيانة التي ترمي الشرفاء بدائها هنا وهناك، ولكل منا نصيب يقع عليه، وكأنه غدا قدراً مقدوراً.

وعلى صعيد الوطن والأمة فإننا نرى أن حريتهما تتشظى هذه الأيام في أمتار تزداد ضيقاً في مساحتها، ولكنها تزداد - أيضاً - إيذاء للنفوس بعد أن ازداد الخونة والمرتدون في مضاربها ممن كنا نحسبهم أصدقاء أو أبناء بررة.

ولعل المشاهدات الإعلامية والصحفية قد أدت أعظم دور في الإثارة المدهشة لأنماط الغدر والخداع والكذب والتلفيق زاعمة أنها تبحث عن الحقيقة أو مدعية أنها تقدم إنجازاً وطنياً، ولكنها في الحقيقة لا تفجّر إلا الأكاذيب الانشطارية، والتطبيق الفعلي لمخططات الأعداء... فعقول أصحابها قد تشبعت بأوهام عجيبة جعلتها تنصّبُ نفسها في محكمة النقد غير الموضوعي، وإلقاء التهم جزافاً وظلماً. فتلك الأدوات عمدت إلى تأجيج غرائز الناس بعد أن أججت غرائزها وطفقت تنال من كل ما هو وطني وقومي. ويستوي في هذا ما يفعله المثقف من الكتاب بحق أصدقائه، وما تقوم به الفضائيات والصحف التي باعت نفسها للشيطان من تشويه مدروس ومنظم بحق الأنظمة والدول.

خوسيه مارتي

فإذا كانت المواقف الوطنية والقومية الصادقة والمخلصة تشفي من داء الخيانة والغدر ليعود الوطن والأمة إلى استجلاء عزتهما وكرامتهما وإبائهما على دروب المجد التليد والنضال الدؤوب فإن الكلمات الشافية النبيلة تشفي - على المستوى الذاتي - أصحاب القلوب المريضة التي تنامى الحقد فيها حتى أكل أكبادها. وهو الحقد الذي جعل ألسنتها تلوك مصطلحات التشويه والتضليل فتقتل كل صفات المحبة والصدق في النفوس، في الوقت الذي عملت فيه على إعاقة مسيرة التقدم والارتقاء في الحياة والعمل. وبهذا التصور فإن صاحب القلب الحاقد يقف جنباً إلى جنب مع أعداء الوطن والأمة، وكلاهما لا يرتقي إلا بأبنائه الشرفاء والمخلصين في انتمائهم وعملهم.

لهذا كله نحن نتطلع دائماً وأبداً إلى العدالة الكبري التي تحمل مسؤولية الكلمة بصدق وأمانة؛ والتي ترفض كل صنوف التشويه وحملات التضليل والافتراء. فليس هناك إيذاء أعظم من تزوير الحقائق سواء كان هذا على المستوى الفردي أم علي المستوى الجماعي، أم على المستوى الوطني والقومي كله.

نحن جميعاً مطالبون بممارسة فعّالة للكلمة الوقّادة التي تشعّ نوراً ومحبة وعدلاً لترقى بسلوك كل فرد منا وبمسيرة مؤسسات الوطن بدل أن نظل نعيش في حالة من القيل والقال. وهذا يجعلنا نقف عند مقولة الكاتب الكوبي (خوسي مارتي) الشهيرة حين قال: "يجب أن نصبح مثقفين لكي نصبح احرارا". فإلى أي مدى يمكن أن تنطبق هذه المقولة على أولئك الذين اتخذوا نسج التهم والافتراءات بحق الآخرين؟

فإذا كان الفساد ينال منظومة المؤسسات والأوطان فهو أيضاً يبدأ بشرارة تنطلق من الألسنة المؤذية التي انحرفت عن العدل والإنصاف وشرف الكلمة؛ لأنها وقعت تحت عبودية الشرّ والفساد والإفساد مستغلة ما يسمى بحرية التعبير، ولكنها لم تؤذ إلا هذه الحرية التي لم تتصف بها يوماً.

علي الجارم

1881 – 1949

علي الجارم أديب وشاعر وكاتب مصري، وعلم من أعلام الأدب والشعر في مصر، وحجة في الأدب واللغة والبيان، ومن أكبر الشعراء العرب الذين تغنوا بأمجاد العروبة. وقد وقف موقفاً وسطاً في ثقافته بين المدرسة القديمة التي يمثلها القدامى من أدباء مصر وشعرائها ممن تخرجوا في كلية دار العلوم ومدرسة القضاء الشعري، وبين المدرسة الحديثة التي تستمد نهجها من دراسة الآداب الغربية.

أصدر علي الجارم ديوانه في أربعة أجزاء من الشعر التقليدي، أما في التاريخ وتاريخ الأدب فقد أصدر: "الذين قتلتهم أشعارهم" و"مرح الوليد" و"الشاعر الطموح" و"شاعر ملك" و"خاتمة المطاف". وفي الرواية التاريخية: "فارس بني حمدان" و"غادة رشيد".. وغيرها من الكتب في النحو والصرف والبلاغة والبيان.

كان شعره حلقة اتصال لبن المدرستين القديمة والحديثة، ففي شعره معارضة للقدامى من الشعراء وتقليد لهم في آن واحد.

10

مستقبل.. الرواية العربية

د. نضال الصالح

لم تكن العلامة اللغوية التي صدّر بها د. علي الراعي مقدّمته لكتابه: "الرواية في الوطن"، أي: "المجد للرواية العربية"، تثميناً للإنجازات الكبيرة التي حققتها تلك الرواية فحسب، بل تثميناً أيضاً للدور الذي نهضت به في الحياة الثقافية العربية من جهة، وللمكانة التي شغلتها في الوعي الجمعي العربي من جهة ثانية.

"المجد للرواية العربية! لقد جعلها أفضل المبدعين فيها لسان حال الأمة، وديواناً جديداً للعرب"(1)، فمن أعمال الرواد الأوائل في النصف الثاني من القرن التاسع عشر إلى نهاية القرن العشرين والسنوات الثلاث الأولى من الألفية الثالثة قطعت الرواية العربية أشواطاً طويلة في طريق التأسيس والتأصيل لجنس أدبي عربي حديث، وحققت خلال ذلك إنجازات شديدة الغنى والتنوّع، وأثبتت كفاءتها العالية في تجديدها لنفسها دائماً، وفي مساءلتها لأدواتها وتقنياتها، وفي مغامراتها الجمالية التي مكّنتها، دائماً أيضاً، من إحداث توازٍ مستمرّ بين محاولات مبدعيها البحث عن كتابة روائية لها هويتها الخاصة بها، ومحاولات هؤلاء المبدعين أنفسهم بأن لمواكبة إنجازات السرد الروائي في الأجزاء الأخرى من الجغرافية الإبداعية.

ولعلّ أبرز ما ميّزها طوال تاريخها ليس مواكبتها لمختلف المدارس والتيارات والاتجاهات والفلسفات الوافدة فحسب، بل تمرّدها أيضاً على الثابت والمستقرّ من القيم والتقاليد الجمالية التي ما إن كانت تذعن لها

لوقتٍ حتى كانت تبتكر بدائلها المناسبة التي غالباً ما كانت تحمل بذور فنائها في داخلها، صانعة بذلك سمة تكاد تكون وقفاً عليها من المشهد العالمي، وإلى حد بدت معه ومن خلاله فعالية إبداعية مفتوحة ومشرعة على احتمالات غير محدودة، ودالّة على قابلياتها الكثيرة للهدم والبناء دائماً، وعلى امتلاكها ما يؤهلها للتجدد والتطوّر دائماً أيضاً.

ولئن كانت هذه السمات جميعاً، وسواها، هي ما جعل تلك الرواية الجنس الأدبيّ الأثير إلى جمهور القراء، على الرغم من حمّى الإقصاء الذي مارسته، ومات تزال، وسائل الاتصال الحديثة لمختلف أشكال الكتابة،فإنها هي أيضاً ما يؤشر إلى أنّ هذه الرواية نفسها هي فنّ المستقبل بامتياز كما كانت الفنّ الإبداعي المميّز في النصف الثاني من القرن العشرين خاصة بامتياز أيضاً. وليس أدلّ على ذلك من وعي عدد غير قليل الروائيين العرب، كما أثبتت نصوصهم، أنّ كل تحول في حركة الواقع يستلزم تحوّلاً في الوعي الجمالي، وليس أدلّ عليه أيضاً من بزوغ أصوات جديدة دائماً مثّل عددٌ منها علامات في التجربة الروائية العربية من جهة، وبدايات لإيقاع جديد أو لمنعطف جديد في هذه التجربة من جهة ثانية.

إنجازات الرواية العربية:

مهما يكن من أمر فعاليات تحقيب الرواية العربية، أي نصيبها من الصواب أو الخطأ وتعدّد علاماتها اللغوية وتكثرها أيضاً، فإنه يمكن التمييز بين مرحلتين مركزيتين في تاريخ المدوّنة العربية: تمتد الأولى ما بين النصف الثاني من القرن التاسع عشر ونهاية الستينات من القرن العشرين، والتي يمكن الاصطلاح عليها بمرحلة النشأة والتأسيس، وتمتد الثانية ما بين نهاية الستينات إلى الآن، والتي يمكن الاصطلاح عليها بمرحلة التجريب والتأصيل.

كانت الستينات إيذاناً بتحوّلات جذرية في التجربة الروائية العربية، فعلى الرغم من محاولات التجديد التي أبداها عدد من الروائيين طوال المرحلة الأولى، فإنّ تلك المحاولات لم تستطيع تقويض التقاليد التي نشأت عليها تلك التجربة، أو التأصيل لتقاليد جديدة، على حين شكّلت العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين منعطفاً حقيقياً في مسارها، وأحياناً غير منعطف في العقد الواحد نفسه. ويمكن إجمال الحدود الفاصلة بين المرحلتين بالسمات الثلاث التالية:

غالب هلسا

1. فورة الإنتاج الروائي:

شهدت بداية السبعينات تزايداً لافتاً للنظر في كمّ الإنتاج الروائي العربي، بلغ في بعض الأقطار العربية، حداً تجاوز معه فيما بين نهاية الستينات ونهاية التسعينات ثلاثة أضعاف ما صدر من أعمال طوال ستة عقود أو تزيد. فبينما لم يكن عدد الأعمال الروائية الصادرة في سورية حتى نهاية الستينات، على سبيل المثال، يتجاوز مئة وخمساً وعشرين رواية، بلغ في العقود الثلاثة الأخيرة وحدها ما يزيد على ثلاثمئة وخمسين رواية، وتجاوز بين عقدي السبعينات والثمانينات وحدهما في مصر ما يزيد على ثلاثمئة رواية، ولم يكن قد تجاوز حتى نهاية الستينيات أكثر من مئة وستين رواية. والسمة نفسها تتجلى، على سبيل المثال أيضاً في المشهد الروائي الفلسطيني على حين لم يكن عدد الأعمال الروائية الفلسطينية الصادرة حتى نهاية الستينيات أكثر من نحو خمسين رواية بلغ فيما بين عامي 1960 و 1999 أكثر من ثلاثمئة رواية على الرغم من الظروف الغاشمة التي كانت تعصف بالوطن الفلسطيني وبالمثقف الفلسطيني بآن.

2. تعدّد المغامرات الجمالية:

لم تكن التحوّلات التي دفعت بالرواية العربية إلى الأمام وقفاً على المستوى الكمي بل

تجاوزت ذلك إلى المستوى الفني الذي بدت العقود الثلاثة الأخيرة معه مموّارة بالجديد دائماً، ولا تعني أجزاء بعينها من الجغرافية الروائية العربية، أو جيلاً بعينه من الروائيين، أو روائياً بعينه فحسب. فعلى حين كانت فعاليات التجريب حتى نهاية الستينات وقفاً على أجزاء محددة من المشهد الروائي العربي، مصر وسورية والعراق خاصة، امتدت تلك الفعاليات، مع نهاية الستينات، لتشمل، وبنسب متفاوتة، الأغلب الأعم، من الجغرافية الروائية العربية. وعلى حين كاد نتاج السبعينات يوحي باستنفاد مجمل أشكال التجريب، تمخض نتاج الثمانينيات عن مغامرات فنية أكثر جرأة، وعزّز نتاج التسعينيات الثقة بمستقبل الإبداع الروائي العربي.

فمن تجديد الواقعية ومناوئة المقدّس بأشكاله كافة، كما في "التفكيك" و"معركة الزقاق" لرشيد بوجدرة، و"الخبز الحافي" لمحمد شكري، وفي غير رواية لغالب هلسا: "الضحك"، و"الخماسين"، و"السؤال"، و"ثلاثة وجوه لبغداد"، ورواية سميرة المانع: "حبل السرة"، إلى استثمار العجائبي والغرائبي كما في: "الشيخ ومغارة الدم" لنذير العظمة، و"كوابيس بيروت" لغادة السمّان، و"فردوس الجنون" لأحمد يوسف داوود، فالأسطوري كما في "الأنهار" لعبد الرحمن مجيد الربيعي، وفي أعمال هاني الراهب: "التلال"، و"خضراء كالمستنقعات" و"خضراء الحقول" وفي "الحنظل الأليف" لوليد إخلاصي، و"طائر الحوم" و"إنانة والنهر" لحليم بركات، إلى إعادة كتابة التاريخ كما في خماسية عبد الرحمن منيف: "مدن الملح"، وثلاثية خيري الذهبي: "التحوّلات"، ورباعية نبيل سليمان: "مدارات الشرق"، و"دفاتر الطوفان" لسميحة خريس، إلى استلهام سرد المتصوّفة كما في الأغلب الأعم من أعمال جمال الغيطاني: "التجليات"، و"رسالة في الصبابة والوجد"، و"شطح المدينة"، و"هاتف المغيب"، و"خلسات الكرى"، إلى استلهام التراث كما في: "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل" لإميل حبيبي، و"النفير والقيامة" لفرج الحوار، و"المقامة الرملية" لهاشم غرايبة، إلى استدعاء الموروث الحكائي من التاريخ والسرد الشعبي، كما في: "ما تبقى من سيرة الخضر حمروش" لواسيني الأعرج، إلى الاستفادة من تقنيات الصحافة والسينما والوثائق، كما في: "ذات" لصنع الله إبراهيم، إلى تقويض خطية الزمن، كما في: "إمرأة للفصول الخمسة" لليلى الأطرش، فـ "رواية النصّ" أو "الميتا رواية"، إلى "رواية الضدّ" كما في: "أحياء في البحر الميت" لمؤنس الرزاز،وسوى ذلك كثير مما يؤكد أنّ الرواية العربية "لم تعرف.. منذ مخاضها العسير المهادنة في تحرير نوعها من هيمنة النوع الأدبي الواحد، أو الاتجاه الأدبي الوحيد، أو التقنيات الثابتة" (2)، ومّما تجلّت معه ومن خلاله حاضنة حقيقية لمختلف إنجازات الإنسان من مغاراته الفكرية الأولى إلى الراهن، وحقلاً شاسع الإمداد للتجريب وخلخلة السائد.

أحمد يوسف داوود

حليم بركات

3. بروز الصوت النسوي:

أثبت المشهد الروائي العربي طوال تاريخه، وفي العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين والسنوات الثلاث الأولى من هذا العقد خاصة، أنه مشهد متجدد. وإذا كان من أبرز ما ميزه في مرحلته الأولى ترجّح الخط البياني المحدّد لمساره بين انحناءات حادة، ومتعثّرة أحياناً، فإنّ من أبرز ما ميّز هذا الخط نفسه في المرحلة الثانية ليس تصاعده الدائم فحسب، بل إفصاحه أيضاً عن سمتين تكادان تكونان خاصتين به: حضور الصوت النسوي فيه بقوّة، ثمّ كفاءة عدد غير قليل من التجارب الروائية النسوية في صياغة مشهد جديد لم تعد المكانة الممنوحة للمرأة العربية المبدعة



نبيل سليمان

فيه هامشية، أو تزينية، حسب نازك الأعرجي، بل مكانه دالّة على أنّ الإبداع النسوي مكوّن فاعل في حركته، وفي وسائل تجديده لنفسه على غير مستوى. فبالإضافة إلى الأصوات النسوية التي أشرت إليها آنفاً (غادة السمان، وسميرة المانع، وسميحة خريس، وليلى الأطرش) وسواها، برزت أصوات: أنيسة عبود وأميمة الخش وماري رشو وسمر يزبك من سورية، وهدية حسين من العراق، وفيروز التميمي من الأردن، وميرال الطحاوي ونجوى شعبان ونورا أمين من مصر، وياسمينة صالح من الجزائر وفوزية شلابي وشريفة القيادي من ليبيا، وهدى ونجوى بركات وعلوية صبح وإلهام منصور من لبنان وعروسية النالوتي ومسعودة أبو بكر من تونس، ورجاء عالم وليلى الجهني من السعودية، ودلال وشعاع خليفة من قطر، وفوزية شويش السالم من الكويت، وسوى ذلك.

وإذا كان ذلك كلّه، وسواه بآن، هو ما جعل التجربة الروائية العربية فضاء مفتوحاً على الاحتمالات دائماً، فإنه وسواه ما يجعلها فضاء واعداً بالاحتمالات أيضاً.

مستقبل الرواية العربية:

خسر المشهد الروائي العربي في العقد الأخير من الألفية الفائتة والسنوات الأولى من هذا العقد عدداً من أبرز الروائيين العرب (يوسف إدريس، وجبرا إبراهيم جبرا، وإميل حبيبي، وغالب هلسا، ومؤنس الرزاز، وعبد الرحمن منيف، وبهاء طاهر، وزيد مطيع دماج، ومحمد زفزاف، وغائب طعمة فرمان، ومحمد شكري، وأديب نحوي)، وتمخضت السنوات نفسها عن أصوات جديدة تمكّنت بإبداعها وفي وقت قصير نسبياً، من اجتذاب أنظار جمهوري القراء والنقاد إليها، وعززت بإبداعها أيضاً القول بخصوبة هذا المشهد، أمثال: عزت القمحاوي من مصر، وربيع جابر من لبنان، وصلاح الدين بوجاه من تونس،

سميحة خريس

ويوسف خليل وأمير تاج السر من السودان، وسالم حميش من المغرب، وقاسم توفيق وإلياس فركوح وسالم النحاس وهاشم غرايبة من الأردن، وممدوح عزام ومحمد أبو معتوق وغسان ونوس وسمير عامودي من سورية، وسواهم ممن أشرت إليهم في موقع سابق من هذا البحث، وممّن أكدت نصوصهم ونصوص هؤلاء أن المشهد الروائي العربي متحرّك ولا يعرف الثبات عند أسماء بعينها أو تجارب بعينها أيضاً.

(أ) ـ عوامل تجديد الرواية العربية:

تنجز الرواية العربية مستقبلها كما أنجزت ماضيها وراهنها بمساءلتها الدائبة لأدواتها وتقنياتها، وقبل ذلك للواقع الذي تصدر عنه وتتحرّك في مجاله، ثمّ بحفرها، الدائب أيضاً، في التراث السردي ليس من أجل تأصيلها لكتابة تشير إلى نفسها ولا تشير إلى سواها فحسب، بل أيضاً من أجل تثبيتها في الوعي الجمعي العربي، بوصفها جزءاً من الهوية الثقافية العربية وليست صدى لإنجازات الآخر أو تابعة لـه. ولكي تحقق الرواية العربية لنفسها ما يلي:

محمد أبو معتوق

1 ـ وعي الروائيين العرب بالمناهج والنظريات النقدية الحديثة:

باستثناءات ليست كثيرة، فإن إجابات معظم الروائيين العرب في حواراتهم وشهاداتهم لا تتضمّن في داخلها أية إشارات

إميل حبيبي

إلي حمولة معرفية واضحة بالمناهج والنظريات النقدية، وأحياناً بالمنجز النقدي العربي نفسه وإلى حد تبدو نصوص الكثير منهم معه بوصفها نتاجاً للمكون الأول فحسب من المكوّنين الجدليين والمركزيين للابداع: الموهبة، والثقافة، أي للموهبة وحدها التي عادة ما تعبّر عن نفسها في عمل إبداعي واحد ما يلبث أن يتناسل بهيئته الأولى في الأعمال اللاحقة.

وعلى الرغم من أنّ عدداً من روائيي العقود الثلاثة الأخيرة مارس نقد الرواية، وسواها من أجناس الأدب الأخرى، فإن النتاج (النقدي) لأولئك غالباً ما كان أصداء لوعيهم هم بمعنى الإبداع ووظائفه وليس نتاجاً للنقد بمعناه العلميّ، أي ما يصدر عن حصيلة معرفية بإنجازات النقد، وما تتجلى الممارسة النقدية معه فعالية دالة على سعة المخزون المعرفيّ لمنتجها بتلك الإنجازات من جهة، وبسواها من حقول المعرفة من جهة ثانية.

ومهما يكن صحيحاً أنّ المبدع عامة، وليس الروائي وحده، معنيّ بإنتاج الإبداع قبل أن يكون معنياً بنظرياته، فإنّ الأكثر صحة أنّ تجديد الأول لنفسه لا يتحقق بغياب الثاني. فالمبدع الحقيقيّ هو ذاك الذي يدأب على تزويد نفسه بالمعرفة، والروائي المبدع خاصة هو ذاك الذي تكون إنجازات النقد بالنسبة إليه كالحكمة إلى المؤمن، أنّى وجدها التقطها. إنّ الموهبة التي تكتفي بنفسها لا تعيد إنتاجها لأدواتها ووسائل تعبيرها وتقنياتها فحسب، بل تحكم أيضا على نفسها بالعطالة التي تبدو نصوص الروائي معها كما لو أنها نصّ واحد وقد تقنّع بعلامات لغوية مختلفة.

صنع الله إبراهيم

وبهذا المعنى، فإنه يمكن القول: كلما اتسعت ثقافة الروائي العربيّ بإنجازات النقد أطلقت الرواية العربية نفسها في فضاءات الإبداع، وتعددت، بفعل تلك الثقافة، احتمالات المستقبل التي تنتظرها، والتي تجعل منها بأن ابنة شرعية للمرحلة التاريخية/ الجمالية التي تنتمي إليها. لقد انتهت، وربّما إلي غير رجعة، الأطروحة القائلة إنّ النقد فعالية قائمة بنفسها كما الإبداع فعالية قائمة بنفسها، فكلاهما شرط للآخر، وليس تابعاً لـه وكلاهما أيضا جزيرتان في أرخبيل مترامي الأطراف هو الفنّ الذي يستهدف المعرفة كما يستهدف التربية الجمالية.

2. سعة المخزون المعرفيّ بإنجازات الرواية العالمية:

هاشم غرايبة

كما لا تتضمنّ حوارات معظم الروائيين العرب وشهاداتهم أية إشارات إلى حمولة معرفية واضحة بالمناهج والنظريات النقدية تتجلى السمة نفسها فيما يتصل بإنجازات الرواية العالمية، وأحياناً بإنجازات الرواية العربية أيضاً. ولئن كان مسوّغاً تعليل أولئك في هذا المجال بتحرير الإبداع العربيّ من كونه صدى لإنجازات الآخر إلى كونه إبداعاً عربيّ الوجه واليد واللسان، فإنه مما لا يبدو مسوّغاً أن يكون البيت الروائي العربي موصد النوافذ أمام تلك الإنجازات، أو أسير إنجازات سكانه فحسب. فالرواية العربية التي أحدثت، في العقود الثلاثة الأخيرة خاصة، تعديلاً في الذائقة الجمعية العربية التي ظلّ الشعر يتربع على عرشها طوال أربعة عشر قرنا تقريباً، فاستحقت بذلك، وبسواه، صفة "ديوان العرب في القرن العشرين"، لم يكن ممكناً لها أن تحقق ذلك لو لم تشرع نوافذها على إنجازات الرواية العالمية، ولو لم تستثمر تلك الإنجازات استثماراً دالا على كفاءتها العالمية بل الكفاءة العالية لمبدعيها، في امتصاص مختلف

مغامرات الجنس الروائي أياً كان مصدر ذلك الجنس من جهة، وأيا كانت المرجعيات الفكرية والجمالية لتلك المغامرات من جهة ثانية. وليس أدلّ على ذلك من الدور الذي نهضت به الواقعية السحرية، في أمريكا اللاتينية خاصة، في تحرير الكتابة الروائية العربية من جفاف الواقعية التي ارتهنت لها طويلاً، إما بالاستلهام أو الاستيحاء، أو الاقتباس، أو التأثر(3).

إنّ استثمار إنجازات الآخر لا تعني تبعية لـه، أو إلغاء للهوية، بل هو شكل من أشكال الوعي بضرورة بناء الذات مهما تكن مصادر ذلك البناء ووسائله، وهو، بآن، فعالية دالّة على الثقة بحصانة هذه الذات ضدّ محاولات الاستتباع أو الهيمنة، أو الإقصاء من التاريخ. لقد شيّدت الرواية العربية هويّتها حينما يتابع مبدعوها تحوّلات الرواية العالمية، ليس رغبة في تقليد هذه الأخيرة، أو النسج على منوالها،أو اقتفاء أثرها، بل في تشييد عمارة روائية عربية تضارع مثيلاتها في المشهد الروائي العالمي.

3. مناوئة المقدّس:

مثّلت الرواية العربية، ولا سيما في العقود الثلاثة الأخيرة، فعالية تعرية وتفكيك ومقاومة للمقدّس بأشكاله كافة: السياسي، والديني والاجتماعي. وبسبب ذلك تعرّض الكثير منها إلى المصادرة، بفعل الرقيب السياسي أحياناً، والديني أحياناً ثانية، والاجتماعي أحياناً ثالثة، أو بفعل هؤلاء الرقباء الثلاثة أحياناً رابعة. ومن أمثلة ذلك رواية الجزائري الحبيب السائح: "زمن النمرود" (1985)، التي لوحقت من الرقيب السياسي الجزائري، فأمرت وزارة الثقافة بسحبها من المكتبات وإعدام نسخها، بسبب خرقها الصمت المحظور سياسياً خاصة وأخلاقياً ولغوياً عامة، بتعبير السائح نفسه الذي اضطر إلى إبقاء روايته الثانية: "الخيانة" طي المخطوط بعد "التحفظ على نشرها بسبب خطورة موضوعها الذي يمس الثوابت"(4). ومن أمثلته أيضاً ما تعرّض لـه الروائي اليمني وجدي الأهدل من أذى الرقيب الاجتماعي بسبب روايته: "قوارب جبلية" (2002) التي ما إن أفصحت عن حضورها في المكتبات، حتى اتخذت وزارة الثقافة قراراً بمصادرتها، بعد أن رفع عدد من القراء الشكاوى المطالبة بسحب الموافقة التي منحت لتداولها، ولم تكد تمضي أيام قليلة على قرار الوزارة حتى اضطر الأهدل إلى الفرار خارج وطنه(5).

عبد الرحمن منيف

لقد قضّ الكثير من النصوص الروائية العربية مضاجع المقدّس، فمكّن، بسبب ذلك، الجنس الروائي العربي من تبوأ مكانه لافتة للنظر وجديرة بالتقدير في الحركة الثقافية العربية. غير أنّه على الرغم من وفرة تلك النصوص،فإن النتيجة التي انتهى صنع الله إبراهيم إليها سنة 1992 ما تزال تمارس إلى الآن حضورها في المشهد الروائي العربي، أي قولـه: "لقد قامت الرواية العربية بمغامرات شتى، وقدّمت لنا عدداً غير قليل من الإبداعات المتميزة. لكن من الإنصاف أن نعترف بأنّ دروباً كثيرة لم تطرق بعد، وأنّ طائر الخيال ما زال عاجزاً عن التحليق عالياً في مواجهة الأسوار التي تحصنت خلفها السلطة الدينية والسياسية، وما زالت التجربة الجنسية أكثر التجارب حميمة وتفرداً وتعقيداً، بمنأى عن التناول"(6).

وتأسيساً على ذلك، فإنّ ثمة الكثير ممّا ينتظر الرواية العربية في هذا المجال، أي مقارعة المقدّس، والتمرّد عليه، وتغليب إرادة التنوير على إرادة السلطات المستبدة. وليس غلوا القول إنّ ما يجعل هذه الرواية جديرة الانتماء إلى المرحلة التي ستنجز فيها، كما كانت جديرة بانتمائها إلى ا لمراحل التي أنجزت فيها، هو دأب مبدعيها على الحفر في طبقات الاستبداد: السياسي، والديني، والاجتماعي، وعدم انصياعها لمجمل أشكال التحريم المعوّقة للتقدّم الحضاري عادة، وابتكارها الهوامش المناسبة التي تمكّنها من قول ما تريد ولكن

على نحو جمالي تتعاضد فعالية الحفر، معه ومن خلاله، مع فعالية البناء على المستوى الفني.

إنّ أطروحة إدوار الخراط القائلة إنّ "ازدهار الرواية.. يقترن باقتحام المناطق المحظورة" لا تكتسب أهميتها من صوابها فحسب، بل من صلاحيتها للمستقبل أيضاً، ولا سيّما في الواقع العربيّ الذي تتورّم فعاليات الاستبداد فيه بدلاً من أن تتقزّم أو تتلاشى، ثمّ من إضمارها في داخلها أبرز مهمّات الإبداع استجلاء المسكوت عنه في المدونات الرسمية، وتفكيك ذهنية التحريم التي تستبدّ بالعقل المستقبل أو المكوّن خاصة، وتعرية الأعراف والتقاليد المضادة لتقدّم المجتمع وتطوّره، وسوى ذلك ممّا على الإبداع عامة، وليس الفنّ الروائي وحده، إماطة اللثام عنه والجهر به.

4. التجريب:

نهض التجريب بدور مهمّ في تجديد الرواية العربية لنفسها، وبفضله استطاعت هذه الرواية تحقيق قفزات نوعية في سيرورتها الجمالية، وعبّرت عن استجابات الجنس الروائي عامة، أكثر من سواه من أشكال الإبداع الأخرى، لمختلف مغامرات الإبداع على مستوى التخييل أحياناً، وعلى مستوى الشكل أو البناء أحياناً ثانية، وعليهما معاً أحياناً ثالثة، وإذا كانت هذه الرواية قد أنجزت ما أنجزت في حقل التجريب وفي مجاله خاصة، فإن هذا الحقل نفسه هو ما يتيح لها إضافة المزيد إلى ما أنجزت، وهو أيضاً ما يعدّد احتمالات المستقبل الذي ينتظرها، وما يمكنها من إبداع مدوّنتها الخاصة.

وما يعزّز أهمية التجريب ودوره في تجديد الرواية العربية أنّ العلامات الفارقة في تاريخها كانت روايات تجريبية، نأت بنفسها عن شرك التنميط الذي استسلم لـه سواها من الروايات، وعارضت الثابت بالمتحرك، والمكوّن بالمكوّن، والنقل بالعقل، وحقق مبدعوها بامتياز ما كان "ج. هيلز ميلر" انتهى إليه من أنّ الكتابة السردية الجديرة بانتمائها إلى تاريخ الأدب هي تلك التي "توقع الفوضى في كلّ القوانين والتقاليد التي قد تعطيها شكلاً ومعنى محدّدين(8).

ومهما يكن صحيحاً أنّ مصادر تجريب هذه الرواية قد استنفدت أو كادت، وأنّ ما ستحاوله في هذا المجال يكاد يكون محدوداً في مصادر بعينها، بمعنى أنّ هوامش التجريب لديها، بل لدى مبدعيها، لن تتجاوز تخوم ما انتهت إليه سابقاتها، فإنّ ثمة الكثير من الينابيع التي لمّا تنهل هذه الرواية منها بعد: ممّا حاوله المنجز الروائي من جهة، وممّا لم تمتد إليه يد التجريب من جهة ثانية. ففي التراث السردي العربيّ على سبيل المثال، وسواه من أشكال الإبداع الأخرى، خزّان هائل من مصادر التجريب التي يمكن للروائي العربي أن يغذي بها نصوصه، وأن يوصّل من خلالها لإبداع روائي لـه هويته الخاصة به. ومن تلك المصادر، بالإضافة إلى مكونات الشكل (اللغة، والشخصيات، والفضاء، والمنظور السردي): أساطير المنطقة (الرافدية، والفينيقية، والكنعانية..)(9)، والمدوّنات السردية القديمة (الحكاية، والخبر، والمقامة، والترّسل، والشذرة...)، والموروث الشعبي (السير، والخرافة، والأغاني..)، وسوى ذلك ممّا استثمرته هذه الرواية ولمّا تزل مناطق مهجورة منه، وممّا لم تستثمره بعد ليس على المستوى الحكائي فحسب، بل على المستوى الفنّي/ الجمالي أيضاً.

لقد أحسن محمد برادة حين شبّه الفنّ الروائي بشهرزاد التي لا تستطيع الاستمرار في الحياة إلا بقدر ما تبتكر من وسائل الحكي(10)، فالفن الذي لا يسائل أدواته ووسائله وتقنياته دائماً لا ينتج قطيعة مع المرحلة التي صدر فيها فحسب، بل ينتج قطيعة مع المستقبل أيضاً.

إنّ أمام الرواية العربية مهمّات كثيرة، من أبرزها تعزيز مكانتها بوصفها أقدر الأجناس الأدبية العربية على التقاط توترات الواقع وحركته، وعلى الغوص على الجوهريّ فيه، وهي لن تحقق ذلك إذا اكتفت بما أنجزته، وإذا

لم يجدّ مبدعوها في البحث عن أشكال وتقنيات جديدة لا تكتفي بتقويض عادات الكتابة فحسب، بل تتجاوز ذلك أيضاً إلى جعل هذه الكتابة فعالية مفتوحة تتعدّد احتمالاتها بتعدّد فعاليات البحث نفسها.

5. ازدهار الحركة النقدية:

طالما شكا معظم الروائيين العرب ندرة النقد الجادّ(11)، وطالما ردّد كثرة منهم لا يتابعون الحركة النقدية العربية، معللين ذلك أحياناً قليلة، ومكتفين بالتعبير عن برمهم بتلك الحركة دون تعليل أحياناً أكثر، وإلى حد بدا أنّ ثمة قطيعة، أو ما يشبه القطيعة، بين الروائي العربيّ والنقد المعني بالرواية العربية. ولعلّ أكثر الإشارات الدالة على تلك القطيعة "ازدراء" بعضهم للنقد الأدبي عامة، وليس للنقد المعني بالجنس الروائي وحده، ولعلّ أكثر تلك الإشارات جهراً بذلك رصاصة الرحمة التي أطلقها حنّا مينة، ذات يوم في قناة أبو ظبي الفضائية، على مجمل النقد الروائي العربي، أي حينما قال: "ليس لدينا نقد ولا نقاد"، معززاً بذلك ما كان علي الجندي وصف به نقد الشعر في سورية: أي أنه بلا طعم، ولا رائحة ولا لون.

عبد الرحمن مجيد الربيعي

والسمة المشار إليها آنفاً أي ازدراء النقد، ليست وقفاً على أعلام الرواية العربية، بل تمتد لتشمل الأغلب الأعمّ من كتاب هذه الرواية في الأغلب الأعمّ من الجغرافية العربية أيضاً، مهما يكن من أمر صلتهم بالإبداع، ومن أمر المكانة التي حظي نتاجهم بها في المشهد الروائي العربي، ومن انتمائهم هم أنفسهم إلى حقل المعارف أو النكرات. ولئن كان لتلك السمة ما يسوّغها أحياناً، كغياب الحوار بين الرواية العربية ونقدها حسب محمد برادة، وضآلة النقد المؤسس على زاد معرفي كاف بمعنى الممارسة النقدية، وسواهما، فإنّه ممّا لا يبدو مسوّغاً استمرار تلك القطيعة بين كليهما.لقد أكد كثير من الروائيين العرب أنّ نقد تجربتهم لم يقدّم لهم شيئاً، ولم يدفع بهم إلى التعديل في منظومة وعيهم للفنّ الروائي، وللإبداع عامة، على الرغم من وفرة الدراسات التي عنيت بنتاج بعضهم، وعلى الرغم أيضاً من أنّ بعض تلك الدراسات أنجزها أكاديميون مختصون في نقد الرواية. وغير خافٍ أن استقرار تأكيد كهذا في الحياة الثقافية العربية لا يعني عزلة الإبداع عن النقد فحسب، بل أيضاً، تعطيلاً لحركة الثقافة أولاً، وإمعاناً في القطيعة بين كليهما ثانياً، وتثبيتاً لثقافة الإقصاء والنفي ثالثاً. الأمر الذي كان طراد الكبيسي قد تنبّه إليه في وقت مبكّر نسبياً في بحثه المهم: "مشروع رؤية نقدية عربية للرواية العربية" الذي تلمّس فيه، بعمق، مرجعيّات تلك القطيعة وأسبابها(12).

إنّ الإبداع شرط لازدهار النقد، كما، أنّ النقد شرط لازدهار الإبداع. وبهذا المعنى، فإن مستقبل الرواية العربية وثيق الصلة بمستقبل نقدها، بل بمستقبل وعي الروائي والناقد العربيين بأنّ الإبداع والنقد فعاليتان متكاملتان.

ويمكن إجمال أسباب نهوض النقد الروائي العربي بما يلي:

- إعادة النظر بواقع الدراسات العليا في الجامعات العربية.
- تحديد هوامش النشر في الدوريات الثقافية العربية.
- تحرير الممارسة النقدية من أوهام التمجيد لأصوات إبداعية بعينها وتهميش سواها.
- تثبيت قيم وتقاليد في المشهد النقدي.
- تأصيل النقد.

6. استثمار وسائل الاتصال الحديثة

تنبّه الروائي المصري بهاء طاهر، قبل نحو عقد ونصف من الآن، إلى أنه إذا أريد للكاتب العربي "أن يحقق رسالته ودوره باعتباره رائداً في حركة المجتمع نحو التغيير.. فإنه لن يتمكن من تحقيق ذلك إلا بوصوله إلي وسائل الإعلام الجماهيرية واستغلالها لكي يعبّر عن رأيه ولكي يصل إلى جمهوره

الطبيعي"(13).

إنّ وسائل الإعلام الجماهيرية الحديثة منها على نحو أدق ولاسيما شبكة الإنترنت، تمثل، بالنسبة إلى الرواية العربية، مدخلاً واسعاً إلى المستقبل، وتمكّنها من تحقيق إنجازات كثيرة من أهمّها وصولها إلى قطاعات واسعة من القرّاء داخل الوطن العربي وخارجه. وتفصح تلك الوسائل عن أهميتها وقيمتها ودورها في هذا المجال من خلال المفارقة اللافتة للنظر بين حجم انتشار الكتاب وحجم مستخدمي شبكة الإنترنت، فعلى حين لم يتجاوز عدد النسخ التي تطبع من أي مجموعة قصصية أو رواية في الوطن العربي، حسب تقرير التنمية الإنسانية العربية لعام 2003، ثلاثة آلاف نسخة في الحدّ الأعلى، بلغ عدد مستخدمي شبكة الإنترنت من العرب حتى نهاية 2003 نحو اثني عشر مليوناً(14).

وغير خافٍ أنه يمكن إثارة انتباه عدد غير قليل من أولئك إلى الإبداع الروائي العربي وتحفيزهم على متابعة ذلك الإبداع أيضاً. وغير خافٍ أيضاً أنّ الإبداع عامة، أيّاً كان الجنس الذي ينتمي إليه وليس الرواية وحدها، الذي سيكتفي في المستقبل بالكتاب وحده وسيطاً بين منتجه ومتلقيه لن يحكم على نفسه بتضييق مجالات الانتشار فحسب، بل بقطيعته مع العصر من جهة، وبضعف تأثيره من جهة ثانية.

7. تفعيل الأنشطة المعنية بالإبداع الروائي:

يتسم الأغلب الأعم من الأنشطة المعنية بالجنس الروائي العربي، على غير مستوى وفي غير مكان من الجغرافية العربية، بسمات مركزية ثلاث: الانتقائية، والاعتباطية، والوظيفية. ولئن كان من أبرز مظاهر السمة الأولى إلحاح معظم الأوصياء على معظم تلك الأنشطة، وصنّاعها، وعرّابيها، وسدنتها، على تكريس المكرّس وتثبيته، وإقصاء سواه، فإنّ من أبرز مظاهر الثانية ضعف الإعداد الذي سبق كثيراً من تلك الأنشطة وينظمها وينهض بها على نحو علمي دقيق تؤدي معه ومن خلاله الأهداف المرجوة منها، ولعلّ من أبرز مظاهر الثالثة غلبة الطابع الوظيفي على الكثير أيضاً من تلك الأنشطة التي غالباً ما يسعى المنظمون لها إلى تنفيذ خطط وبرامج فحسب.

لقد شخّص الروائي العراقي عبد الرحمن مجيد الربيعي حال الكثير من فعالياتنا الثقافية بوصفه للأوصياء على الكثير منها بأنهم أشبه ما يكونون بـ"قبيلة تصادر الآخر وتقتله إن استطاعت ما دام خارجاً عنها، وبعض هذه القبائل خطير، لـه فروعه ووسائل إعلامه ومخبروه وندواته وكلمة السرّ ولـه ديكتاتوريته، رغم أنّ أبناءه يدّعون ديمقراطية يلغونها في الفعل والممارسة"(15).

وغير بعيد عن ذلك ما انتهت الروائية الأردنية ليلى الأطرش إليه من أنّ الكثير من تلك الفعاليات رهن "بمزاج.. الموظفين أو اللجان التي تمتلك الاختيار والتحديد. تقرّر وتستولي على الدعوات وتوزعها أرزاقاً، فصارت المشاركة صكوك غفران للعلاقات الشخصية ومزاجها، وتبادلاً للمنافع، و(شيلني أشيلك).. وتكرّست نجوم رسمية بحكم الموقع أو السيطرة أو العلاقات لا بحكم الإبداع"(16).

إنّ الأغلب الأعمّ من المؤتمرات، والندوات، والمهرجانات الثقافية العربية، ومنها المعني بالرواية العربية، وبنسب متفاوتة فيما بينها، فعالية تزيينية وليست جوهرية، ولذلك فمن الزعم القول إنّ مؤتمراً ما، أو ندوة ما، أو مهرجاناً ما، في هذا المجال، أي: الإبداع الروائي العربي، أنجز إضافة، من نوع ما أيضاً، إلى هذا الإبداع خاصة، وإلى الحركة الثقافية العربية عامة. واستمرارُ حالٍ مثخنة بتلك الاختلاطات جميعاً، وبسواها، لا يكتفي بتعطيل وظائف تلك المؤتمرات

هاني الراهب

وليد إخلاصي

والندوات والمهرجانات فحسب، بل تكرّس أيضاً، ظلّ الحقيقة بدلاً من الحقيقة نفسها، ويتلعثم بالواقع بدلاً من الإفصاح عنه أو الجهر به. وليس وهماً أنّ إعادة النظر الجذرية في ذلك كله، وفي سواه مما يفتك بالأداء الثقافي العربي على هذا المستوى، يمكن أن تحدث تحولاً نوعياً في أداء الرواية العربية، وفي منحها جواز مرورها اللازم إلى المستقبل.

(ب). حقول التجديد:

إذا كان لكلّ نصّ سرديّ مكوّنان مركزيان: حكاية وخطاب، أو حكاية وحبكة، أو متن ومبنى، أو محتوى وشكل، أو ما تواتر من علامات لغوية أخرى في نظريات السرد تحيل إليهما، فإنّ ثمّة حقلين مركزيين أيضاً يمكن للرواية العربية أن تتحرك في مجالهما مستقبلاً، بل أن تطور أداءها عبرهما لكي تكتسب شرعية انتمائها إلى هذا المستقبل نفسه، هما:

ارتبطت الرواية العربية منذ نشأتها بحركة التنوير العربية(17)، وأبدت في مراحل مختلفة من تاريخها ومن خلال وعي معظم مبدعيها بأن الفنّ رسالة، كفاءة عالية في تفكيك الواقع، وفي الغوص عليه، والتقاط الجوهري منه. وكان للواقعية، بمفهومها النقدي وبتياراتها المركزية: النقدية، والاشتراكية، والسحرية، دور مهمّ في تعبير الكثير من نصوصها عن النسق الاجتماعي /السياسي/ الاقتصادي/ الثقافي الدالّ على المرحلة التي صدرت فيها من جهة، وعن القوى التي كانت تضبط إيقاع تلك المرحلة من جهة ثانية. وإلى الحد الذي بدا الكثير من تلك النصوص معه أيضاً وثائق، أو سجلات، أو مدوّنات أدبية عن الواقع، أو ثبوتاً فنياً، توفّر للمؤرخ، وعالم الاجتماع، وسواهما، موادّ معرفية غير مباشرة للأحداث، والقيم، والأفكار، والقوى التي كان يمور بها ذلك الواقع، وللمركزي من الأسئلة التي كانت تضطرم فيه وحوله، ولا سيّما لما تهمله المدوّنات الرسمية عادة.

لقد أثبت معظم الروائيين العرب، في الثلث الأخير من القرن العشرين خاصة، أنّ الإبداع ليس، حسب "ملفيل"، فعل تعبير فحسب بل مقاومة أيضاً(18)، ولذلك مثّل نتاج الكثير منهم شاهد عدل على ما كان يثخن جسد الواقع العربيّ من أسئلة، ولذلك أيضاً أسهم ذلك النتاج في تعزيز مكانة الجنس الروائي في الحياة الثقافية العربية، وقدّم أدلة ناصعة على الدور الذي يمكن أن ينهض به الفنّ عامة في معركة التنوير والتغيير.

إنّ المتتبّع للمنجز الروائي العربي، في الفترة المشار إليها آنفاً، يخلص إلى أنّ الروائي العربي لم يكد دع شيئاً من الموضوعات التي كان الواقع يثيرها حوله: من هزائم ونكبات وقمع واستبداد على المستوى السياسي، إلى أسئلة الذات والهوية على المستوى الفكري، إلى تحولات البنية المجتمعية العربية وآثار تلك التحولات في الوعي على المستوى الاجتماعي، وسوى ذلك مّما كان يعصف بالواقع، ويتفاعل داخله. ولئن كان ما يعتمل في الراهن من أحداث وقضايا ومشكلات ومؤرقات، على غير مستوى (سياسي، واجتماعي، واقتصادي، ومعرفي، وتربوي..) وبسبب عوامل مختلفة داخلية أحياناً وخارجية أحياناً بأكثر، يرهص بتحوّلات قد تكون جذرية في السياسة، والمجتمع، و الاقتصاد، والمعرفة، والتربية، و..، فإن الإبداع العربي عامة، وليس الرواية وحدها، سيجد نفسه في مواجهة موضوعات جديدة لن تفرض، على الروائي خاصة، أن يكون بحق، حسب "د.هـ. لورانس"، قديساً، وعالماً، وفيلسوفاً، وشاعراً (19)، وسواهم، فحسب، بل فاعلاً مركزياً أيضاً في متابعة نبض الواقع، واستجلاء مرجعيّات الأسئلة التي يثيرها، وهوامش الإجابة عليها.

وعلى الرغم من أنّ الإبداع عامة ليس

يوسف إدريس

جبرا إبراهيم جبرا

غسان ونوس

بديلاً لشيء آخر سواه، فإنّ ما يضطرم في قلب هذه التحولات نفسها من إشارات إلى أفكار، وقيم، و قوى جديدة، سيرغمان التعبير الروائي العربي على الحفر عميقاً في الواقع، وعلى الالتفات إلى الجزئيات والتفاصيل المكوّنة لـه، ولا سيّما إذا ما أراد ترسيخه بوصفه ضمير الجماعة في المستقبل كما أن ضميرها في الماضي وكما هو في الراهن.

وإذا كان صواباً القول إنّ "المجتمع يرى في الروائي لا محركاً فقط للفعل.. بل محرّكا للحلم أيضاً"(20)، فإنّ من أبرز المهمات التي تنتظر الروائي العربيّ في المستقبل، وفي هذا المجال، تثمين الوعي، والإعلاء من شأن الحقيقة، وتمجيد إرادة التعبير، بوصفها جميعاً، الوعي والحقيقة والإرادة، حوامل مركزية للفعل والحلم معاً.

2. التقنيات:

لئن كان التجريب، في أحد وجوهه، يعني تجديد وسائل التعبير، وأشكال الكتابة، وعدم الانصياع للمتواتر من التقنيات، والتمرّد عليها، وخلخلتها، فإنه، بآن، يعني تثميراً لما تمّ إنجازه من تلك الوسائل، والأشكال والتقنيات.

لقد قدّمت التجربة الروائية العربية الكثير من النصوص الدالّة على وعي الروائيين العرب بأنّ الإبداع يعكس الواقع، ولا يحاكيه، بل يعيد بناءه على نحو فنيّ، ويحوله إلى واقع نصيّ لـه قوانينه الخاصة، وبأن أهمية النص لا تكمن فيما يقولـه فحسب، بل في طريقة /طرائق صوغ هذا القول أيضاً. ومن أمثلة ذلك تجربة غسان كنفاني، وجمال الغيطاني، وإبراهيم الكوني، ووليد إخلاصي، وإبراهيم نصر الله، والميلودي شغموم وواسيني الأعرج، وصلاح الدين بوجاه، وفرج الحوار، ومؤنس الرزاز، وسميحة خريس، وهاشم غرايبة، وسواها من التجارب التي بدا أنّ كلّ نصّ جديد من نصوص مبدعيها إضافة حقيقية إلى ما سبقه، وتأسيس للنص اللاحق.

غير أنّه على الرغم من مجمل الإنجازات التي حققتها التجربة الروائية العربية، فإنه، إلى الآن على الأقل، لم تؤسس مدوّنتها الخاصة بها، بسبب غلبة التقليد على التأصيل. وعلى الرغم أيضاً ممّا زخرت به تلك التجربة من إنجازات في هذا المجال، أي: الشكل، وممّا بدت معه ومن خلاله تربة خصبة لمعظم تحوّلات نظرية الرواية وتحوّلات الفنّ الروائي نفسه، ومن جرأة مبدعيها على اقتحام مناطق كثيرة من حقول التجريب، فإنّ ثمة حقولاً غير قليلة يمكن أن يشكّل اكتشافها، والتنقيب فيها، إضافات نوعية إلى تلك التجربة.

إنّ انتماء الرواية العربية إلى المستقبل رهن بتثمير كتّابها للفني /الجمالي، على أنّ فعالية التثمير تلك لا تعني استغراقاً في الشكل، أو فعالية تزيينية، بل فعالية عليها أن تمتلك في داخلها ما يعلّلها، أي ما يجعلها لصيقة بتلك الصورة التي جاءت عليها، وليس على صورة أخرى غيرها، وهي، بهذا المعنى، تشكيلٌ تتجاور قيم المعنى فيه مع قيم البناء. فالإبداع، أياً كان الجنس الذي ينتمي إليه، رسالة تمارس تأثيرها في المرسل إليه حينما تحسن اختيار وسائلها، وحينما تكون تلك الوسائل منبثقة من داخل الرسالة وليس من خارجها، أي حينما تكون معلّلة تماماً.

ولئن كان من المهم الإشارة في هذا المجال إلى تعريف "بورخيس" للرواية بأنها: "ممارسة إشكالية، أي أنها عمل يضع العالم موضع البحث والتساؤل"، فإنه من المهمّ أيضاً الإشارة إلى أنّ الرواية العربية لا تومئ إلى مستقبل لها بمنأى عن هذا التعريف، أي عن وعي مبدعيها بأنّ الفنّ الروائي ممارسة إشكالية، تتجاوز مساءلة الواقع إلى مساءلة التقنيات التي يمكن من خلالها مقاربة ذلك الواقع على نحو فنيّ.

وبعد، فلقد شيّد الروائيون العرب في العقود الثلاث الأخيرة من القرن العشرين والسنوات الثلاث الأولى من هذا العقد عمارة إبداعية راسخة، ودالّة على إمكان انتماء الجنس الروائي العربي، أكثر من سواه من الأجناس الأدبية العربية الحديثة الأخرى، إلى المستقبل، كما كانت دالّة على شرعية انتمائه

إلى الماضي والراهن. ولتعزيز تلك السمة، بل لتأكيد صوابها لا مناص أمام الروائي العربي من إحداث تحوّلات فنية /جمالية لا تكتفي بالتأصيل لكتابة لها هويتها الخاصة بها فحسب، بل تتجاوز ذلك إلى وعي الذات في مواجهة معوّقات التقدّم التي يعانيها الراهن.

هوامش وإحالات:

1 - د. علي الراعي. "الرواية في الوطن العربي، نماذج مختارة". ط 1 دار المستقبل، القاهرة 1991. ص(19).
2 - جابر عصفور. "زمن الرواية". ط1. دار المدى، دمشق 1999. ص(10).
3 - للتوسع، انظر: د. الرشيد بوشعير. "أثر غابرييل غارسيا ماركيز في الرواية العربية". ط1. دار الأهالي، دمشق 1998.
4 - من حوار كمال الرياحي مع الروائي. مجلة "عمّان". العدد (103) كانون الثاني 2004.
5 - للتوسع حول مقارعة الرواية العربية للمقدّس، يمكن العودة إلى: نضال الصالح "المغامرة الثانية، دراسات في الرواية العربية". ط 1. اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 2000. بحث بعنوان: "أسئلة المقدس والمدنّس في الرواية العربية".
6 - مجموعة كتّاب "ملتقى الروائيين العرب لأول". ط 1. دار الحوار، اللاذقية 1993. ص (20).
7 - مجموعة كتّاب. "الإبداع الروائي اليوم" ط 1. دار الحوار، اللاذقية 1994. ص (131).
8 - مارتن، والآس. "نظريات السرد الحديثة". ترجمة حياة جاسم محمد. ط 1. المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة 1998. ص (32).
9 - للتوسع يمكن العودة إلى: د. نضال الصالح. "النزوع الأسطوري في الرواية العربية المعاصرة". ط1. اتحاد الكتّاب العرب، دمشق 2001.
10 - انظر: مجموعة كتّاب "الإبداع الروائي اليوم". ص (238).
11 - انظر على سبيل المثال مداخلات: حنان الشيخ، وأحمد المديني، وغالي شكري، ومحمد برادة في "أعمال و مناقشات لقاء الروائيين العرب والفرنسيين" الذي نظمه معهد العالم العربي في باريس في آذار/ مارس 1988، المنشورة في: "الإبداع الروائي اليوم". مرجع مذكور. ولاسيما قول برادة: "طوال مئة سنة، وهو عمر الرواية العربية، لم ينتظم حوار متلائم بين النقد والرواية". ص (235). وانظر أيضاً شهادة عبد الرحمن مجيد الربيعي في "ملتقى الروائيين العرب الأول". مرجع مذكور. ص (128).
12 - انظر: مجموعة كتّاب. "الرواية العربية، واقع وآفاق". ط 1. دار ابن رشد بيروت 1981.

ص (253) وما بعد.
13 ـ مجموعة كتّاب. "الإبداع الروائي اليوم". ص (100).
14 ـ نقلاً عن صحيفة "الأهرام" المصرية. العدد (42792). تاريخ 2004/2/3.
15 ـ مجموعة كتّاب "ملتقى الروائيين العرب الأول". ص (127).
16 ـ ليلى الأطرش. "نوم للمهرجانات والمؤتمرات". مجلة "عمان". العدد (89) تشرين الثاني 2002.
17 ـ انظر: د. نضال الصالح. "معراج النص: دراسات في السرد الروائي". ط 1. دار البلد، دمشق 2003.
18 ـ نظر: جون هالبرين وآخرون. "نظرية الرواية". ترجمة: محي الدين صبحي. ط1. وزارة الثقافة، دمشق 1981. ص (143).
19 ـ المرجع نفسه. ص (140).
20 ـ مجموعة كتّاب. "الإبداع الروائي اليوم". ص (44).

27

صورة الرسول العظيم في الشعر المهجري

د. خالد محيي الدين البرادعي

صورة الرسول عند الشاعر القروي

عند الشاعر القروي نرى العروبة والإسلام توأمين كما عند الشعراء العرب المؤمنين بتواكب الإسلام والعروبة لا بتعارضهما. وفي معظم قصائده تتقدم الدعوة على جمالية الأداء وفنية الإبداع. فهو داعية قومي كما أسلفنا. و في كثير من الأحيان يبسط أداءه لتوصيل فكرته. وحماسته لدين يجمع العرب في وحدة واحدة في دولة أو أمة هي جوهر وجوده. وإعجابه لا يحد ولا يوصف بشخصية محمد رسول الله وقلما تخلو قصيدة وطنية أو قومية أو ذات نزعة إنسانية في شعره من ذكر رسول الله والإشادة بعظمته وبما قدمه للبشرية فهو كما يصف نفسه شاعر يتيه بآيات النبي العظيم. ففي إحدى قصائده التي أنشدها بأحد أعياد الفطر ينشر أمنيته التي لا يمل من تكرارها وهي رؤية العروبة أمة محررة كريمة

صياماً إلى أن يفطر السيف بالدم

وصمتاً إلى أن يصدح الحق يا

أفطر وأُحرار الحمى في

وعيد وأبطال الجهاد بمأتم؟

أكرِّم هذا العيد تكريم شاعر

يتيه بآيات النبي المعظم

ولكنني أصبو إلى عيد أمة

محررة الأعناق من رق أعجم

وفي معظم الحالات التي يذكر فيها شخصية الرسول العظيم يقرنها بشخصية المسيح وكان الاثنين كل واحد يدعو:

إلى علم من نسج عيسى حاكه

وآمنة في ظله أخت مريم

بكثير من البراعة جمع بين أم المسيح وأم الرسول تحت راية واحدة.

وجاءت قصائد القروي ببعديها العروبي والإسلامي دافئة حارة في المناسبات التي تفجرها. فعندما أعلن الشريف حسين في مكة ثورته على الترك عام 1916 تحركت شاعرية القروي وتدفقت حماسته في قصيدة: (الهاشمية) التي نراها من أفضل شعره. وفيها صورة لرسول الله وهو يبتسم وتقر عينه في قبره لما رأى أحد أحفاده يثور على الظلم والهوان وإذلال العرب ومحاولة تشويه دين الله. فكان الحسين قائد الثورة برأي القروي:

ملك على الإسلام أبدى غيرة

قرت بها عين الرسول بقبره

نصر المروءة فالمسيح وأحمد

يتبادلان التهنئات بنصره

واهتز عطف المجد معتزاً به

فكأنه خَمْرٌ يتيه بسكره

لما رأى الدين الحنيف مهدّداً

ورأى المهنّد ممعناً في نحره

وغني عن التعريف أن شعراء المهاجر ومعظمهم مسيحيون كانت لغة القرآن تسري في دماء قصائدهم. كما كانت المصطلحات الإسلامية ترصع قصائدهم بأجمعها تقريباً.

فالقروي يقول في رثائه الملك فيصل بن الحسين:

لن يفيك الرثاء يا سيد العُرب

ويا سبط سيد المرسلينا

يا حجيجاً يطوي إلى الكعبة

البطحاء طيّاً ويستحث الظّعونا

كن جليداً على الشدائد واسمع

كانطباق الجفون رفقاً ولينا

والقروي ينظر إلى انتشار الإسلام في العالم من عين إمام مسلم لا تشوب إيمانه شائبة ولا يشك هو بنفسه ولا بإيمانه.

فيرى نور النبوة تدفق من الأرض الطيبة مهد الكرم والمروءة.

وإن جحافل الإيمان تدفقت على الظلام فمحته، وتدفق ذكر الله مالئاً أفواه الناس. ولا ينسى أن العروبة هي حاملة الإسلام وناشرته في العالمين وهي التي نشرت النور عندما كان الغرب يسبح في ظلماته:

نور النبوة فاض من

مهد المروءة والكرمْ

يطغى به موج الضياء

من البطاح على القِمَمْ

وتدفقت تلك الجحافل

كالخِضَمّ على خِضَمْ

زحفت مبكرة فنكر

ميخائيل نعيمة

الله يملأ كل فم

والقروي الذي كان في هجرته يت
يجري على أرض وطنه من نصر وع
وخسران، لا تكل شاعريته ولا تمل من
إلى المجد الآفل وإلى عصور النور الع
ففي كل بادرة خير تصدر في وطنه يغ
ريشته بحبرها متأملاً متفائلاً وراجياً
الماضي الجميل ليرى أمته موحدة عزيزة
الموقع والموقف. فرأى في شخص الملك محمد
الخامس أنموذجاً للقائد المجاهد الساهر على
وحدة تراب وطنه فيخاطبه من وراء البحار
بلغة المسلم المؤمن المؤرخ:

بشّرتنا عنك الأحاديث فالأقطار نشوى
بذكرك السلسبيلِ سيرة طأطأ الملوك لها وشغل
بكل سام جليل:

حملك اسم الرسول فك جميل

مؤذن بانبعاث عهدٍ

وعبارات التوحيد والهدى والنور تدفقت
في شعر القروي وعبر كل قصائده حتى
ليحسبه يقرأ القرآن قبل كتابة الشعر. فالحديث
الشريف الذي يقول إن العلماء ورثة الأنبياء
رصع به رثاءه لأحد العلماء بقوله:

ترثي الذي ورث النبيّ محمداً

أو ما سمعت حديثه

وإشارة نفخ الصور في القرآن وعبارة
البعث والنشور والقيامة من الإشارات التي
رصع بها شعره الغزير.

فهل كان هذا التوجه الطاهر وهذا الإيمان
الصادق وهذا الالتزام الذاتي النابع من إيمانه
بقضايا أمته. هو الذي ألهم ميخائيل نعيمة أن
ينهال عليه بالشتائم والعتاب والتقريع وأن
شعره يشبه قرع الطبول والصراخ الفارغ؟
أم أن ميخائيل نعيمه على قدره
الفكري كان ناسياً ما فعله الاستعمار
الأوروبي في وطنه. وكيف داس
حرمات أمته. فأدار ظهره لذلك
الاستعماري في بلده وحلق في أوهامه
ته الفكرية. وبين الحين والحين كان
اء وطنه بألفاظ لا تليق بمفكر مثله.

***

صورة الرسول
عند جورج صيدح

يتوهج صيدح ويتألق ويفتن في ذكر رسول الله ومنجزاته الكونية وإنقاذ البشرية من سراديب الظلام إلى ضحى النور.

فبالإضافة إلى لغة القرآن التي رصع بها شعره الجميل، والمفردات الإسلامية التي زينت قصائده يقف وقفات طويلة ومتأنية أمام شخصية الرسول عند حديثه عن التحرير وعن التضحيات وعن لم الشمل وعن الظلم الذي حل بالعرب بعد أن أدار المسلمون والعرب ظهورهم إلى سيرته النبيلة. ففي أعياد الفطر الأضحى له حضور، وفي مراثي كبار الرجال تلمح أحاديث الرسول ونصحه، وفي حداء قوافل المجد والجهاد نرى شذرات من سيرة النبي حيناً وحضوراً لبعض وقفاته في التاريخ حيناً آخر. وإذا رفع ضماده عن الجرح الفلسطيني شم رائحة الدم من ذلك الجرح بقدر ما

جورج صيدح

نشاهد حضور بعض المواقف النبوية نصحاً وتحريضاً وذكرى.

ففي قصيدته الشهيرة: المولد النبوي، يفرد أمام متلقيه سيرة الرسول العطرة لتتفجر منها الأضواء والينابيع والأطياب، قبالة قريش وجحودها أول الأمر، ونتابع معه حديث الوحي وبيان الآيات المعجزة وغار حراء، والمعجزات التي انبثقت حول الرسول، إلى الإشارات الجذابة الجميلة لرسالة الإسلام

الخالدة، ثم إلى معجزة الفتح التي أذهلت التاريخ وما زال إلى الآن في ذهول طويل ولا بد لـه من ذكر أبرز المنعطفات في الإسلام مثل الهدى والحق والعدالة والشورى والتقوى. إلى تذكير العرب المعاصرين بما نسوه من سيرة محمد، ليخاطب النبي عما آلت إليه أمور خلائفه من بعده، من تفرقة وخزي واقتتال ولهاث وراء الزائل من منصب ومال وموقع، لتتحول القصيدة إلى لوحة زاهية الألوان حيناً ومبشرة بالنصر حيناً، وإذا عرفنا أن هذه القصيدة الباذخة كتبت في الأرجنتين عام 1948. نعجب من جدتها ودفئها وقدرتها على التأثير بعد قرابة ستين عاماً من إبداعها. ولا يتسنى هذا الخلود بتأثيره وجاذبيته وإقناعه إلا للعظيم العظيم من الشعر.

اللوحة الأولى من القصيدة تشكل وصفاً لمعجزة النبوة تتداخل فيها طفولة محمد ووجه قريش والبعد الروحي لبعثات الأنبياء والرسل وتركيز دقيق على صفة البيان الذي حملته فصاحة الرسول، والوحي الذي يمليه الروح القدس على قلب المصطفى. لينهي اللوحة الأولى باقتباس الآية المكررة في سورة الرحمن: فبأي آلاء ربكما تكذبان، و هذا النداء موجه إلى الأنس والجان، فكيف استخدمه صيدح في أواخر اللوحات:

وجهٌ أطل على الزمانْ

لألاؤهُ شقّ العنانْ

فيه شعاع النيرات

وفيه أنفاس الجنان

ضاقت قريشُ به، أما

يكفي قريشَ الأزهران؟

من ذا رأى طفلاً يُناغي

الله بالسبع المثان؟

نبذ التمائم وهو في

مهد الرضاعة والختان

يا صاحبيّ، بأي آلاء

السماءِ تكذّبان؟

***

لا يعجز الله الذي

إن قال كن للشيء كان

أمرَ الرمال فطلعت

صحراءُ يثربَ أقحوان

للرسل آيات، وهذا

الطفل آيتهُ البيان

الروح يُملي ما

يترجمه، ونعم الترجمان

بالضاد آذن ربّه

فتخلّلتْ لغةُ الأذان

يا صاحبيّ، بأيّ آلاء

الرسول تكذّبان؟

***

وينتقل في اللوحة الثانية إلى غار حراء ليضيء بالشعر ما قد أضاءه الوحي قبل أربعة عشر قرناً من الزمان، مشيراً إلى ثقل الأمانة التي اختير محمد لحملها. وكيف أخذ ينشرها بين أهله والعرب، ليخلص إلى أن حالة الفتح الذي حمل الهدى وشرعة الإسلام إلى الدنيا ويسقط حزم الضوء على أخلاق العرب الفاتحين، ويشير إلى أن الفتح الإسلامي لم يكن حرباً وهذه من أسمى الدلالات التي حملتها القصيدة لكن المسلمين العظام نشروا النور وأشاعوا العدل وصنعوا ما أراد الله لهم أن يصنعوه من الإحسان والتقوى والندى والمحبة

والسلام:

شرفاً حراء الغار، هل
كحراء في الدنيا مكان؟
أخذ الشهادةَ من شفاه
المصطفى أخذَ البنان
في صدره ضمَّ النجيِّ
وصان معجزةَ الزمان
وتنزلت أمُّ الكتب
على اليتيم مع اللبان
فهدى الأعارب ذلك الأ
مّيُّ بالسوَر الحسان
أضحوا وفي الدنيا لهم
شأنٌ وعند الله شان
يا صاحبيّ، بأيّ آلاء
النبيّ تُكذّبان

***

الوحيُ سَطّر شرعةً
من لا يدين بها يُدان
ورسالةُ الإيمان تُنشرُ
بالسواعد واللسان
والعرب أخلاقٌ تثور
على الضلالةِ والهوان
فتحوا البلاد، فتّمةً
تُقضى وأرواحٌ تُصان
يوفون بالنذر الذي
كتبَ الكتابُ لـه الضمان
وضعوا الندى في وضعه
ووراءه حدّ السنان
يا صاحبيّ، بأي آلاء
الرسول تُكذّبان؟

***

زَهتِ العروبةُ وابتنت
للمجد ما لم يبن بان
تغزو، ولكنْ حربها
باسم ابن آمنةٍ أمان.
العدلُ حائط ملكها
وأساسهُ تقوى الجنان
فرضُ الزكاةِ مُحتّم
لا مَنَّ فيه ولا امتنان
والأمر شورى، والخلا
فة بيعةٌ للديدبان
هذا كيان الشرق، هل
في الغرب يفضله كيان؟
يا صاحبيّ، بأيّ آلاء
الرسول تكذّبان؟

ويغوص بالعمق في اللوحة الثالثة من

القصيدة فيخاطب الرسول كما لو كان أحد الصحابة في لغته هو الذي يخاطب النبي، فيخبره عما حدث بعد الفتح والمجد ونشر الضوء في أصقاع الدنيا. وما حدث للقدس من تهويد وتلويث وتزوير. ويدعو النبي ليجدد أمجاد الفتح فيخلص ثاني القبلتين وثالث الحرمين:

يا مَن سريتَ على البراق

وجزتَ أشواط العنان

آن الأوانُ لأن تُجدِّد

ليلة المعراج، آن

عرِّجْ على القدس الشريف

ففيه أقداسٌ تُهان

ضجَّ الحجيج به وريعَ

ضريحُه والمسجدان

والقوم ألسنةٌ مبلبلةٌ

كأنّ الحشر حان

هذي سدوم، تصاعدُ

النيران منها والدخان

والذعر يحدو الشاردين

كأنهم قطعان ضان

ماذا دهاهم؟ هل عصوك

فأصبح الغازي جبان؟

أنت الذي علّمتهم

دفْعَ المهانة بالسنان

ونثرتَ للشهداء جنّاتٍ

وخيراتٍ حسان

يا صاحبيّ بأي آلاء

النبيّ تكذّبان؟

***

لتجيء اللوحة الأخيرة من القصيدة حاملة صور القهر والإستبداد والاغتراب التي حلت بالإنسانية عامة وبالعرب خاصة. وعن تزوير الدعوات التي يرى في ظاهرها الرحمة وفي باطنها العذاب مثل نشر السلام والخير والمساواة وإن هي إلا أقنعة للطغاة والسماسرة وأعداء الشعوب. ليختم القصيدة بدعاء إلى الرسول أن يبارك جهاد المؤمنين الضارعين إليه في ذكرى مولده. لتكون: كلمة فلسطين خاتمة الدعاء:

سمعاً رسول الحقّ،

ضاع

الحقّ واختلّ الوزان

أممٌ تُنازعنا البقاء

كأنها خيل الرّهان

باسم السلام تسلّحت

وتآمرتْ باسم الحنان

عملتْ على خنق الشعوب

بما تجود به اليدان

وتأنقتْ، فالنير في

عنق الأعارب أفعوان

لا رحمة الإنسان تردعها

ولا قُدس المكان

لأقلّ من هذا مشى الـ

ـعربيُّ للحرب العوان

***

فاشفع لـه، وأعِنْه يا

نعم الشفيع المُستعان

بارك جهادَ المؤمنين

النافرين إلى الطِّعان

الضارعين إليك، باسم

الآل والصحب الغُران

وبيوم مولدك السّنيّ،

وحقّ مُوحيك القُران

أن لا تصون دماءهم،

وامنح فلسطين الصيان.

ولجورج صيدح قصائد أخرى أبدعها في مناسبات قومية ودينية كانت فيها صورة الرسول كما رسمها هنا فوق مدار الشمس، ومنها تتفجر أنوار الوجود.

ولا يستطيع قارئ جورج صيدح نسيان قصيدته الباذخة التي أنشدها بعيد الأضحى عام 1948. واسمها: عيد الأضحى وجاءت في ثلاثة وأربعين بيتاً وقد استودعها صوراً للرسول مغسلة بالدم الفلسطيني، والتي جاءت نشيداً روحانياً يغص بالفن التام والصفاء الشعري الذي لا يتأتى إلا لأصحاب الملكات الإبداعية الضخمة مثل جورج صيدح. وهو الشاعر الذي سهر على أدائه الفني نفس سهره على الدلالات الأخلاقية في شعره، ونستطيع القول إن صيدح أحد الشعراء الكبار الذين حققوا المعادلة الصعبة: الفن ـ الفكر، أو الفكر ـ الفن.

***

صورة الرسول
عند نصر سمعان

ونصر سمعان ابن مدينة القصير نزيل البرازيل الذي وصفه جورج صيدح بأنه يقرض الشعر كأبلغ شعراء العربية (وفي شعره قوة الإيمان بالعروبة وبراءة الحب الخالص للوطن البعيد، ذلك الوطن الموبوء بآفات التعصب والتخاذل والشح، المثخن بسهام المستعمرين)

ومن هذا الإيمان العميق بالعروبة كان إيمانه بأن الإسلام وجه العروبة المشرق. ليكون الرسول حامل الأمانة ومبلغ الرسالة السماوية، صاحب الوجه المشرق إلى الأزل. ليتحدث عن تلك الشخصية المقدسة بشعر يتدفق كاللهب ضوءاً ودفئاً، فيتوجه إلى الرسول بإحدى قصائده التي نسجها على نول الشعر العباسي، في أولها يخاطب المصطفى بصفات الضوء والعلو، والفصاحة، والخلود. وأنه ملء قلب الدهر بحضوره. ثم يبدأ بتعرية العلل والآفات التي تراكمت على أتباعه. وكيف تحولت الأمة إلى أشتات شعب. ثم يبرئ سيرة الرسول من المتخاذلين الذين أضاعوها. وكأنه نادم وعاتب ومغاضب في حقبة أضاع المسلمون فيها ما بناه لهم الرسول الكريم.

وأنشأ قصيدة على إيقاع البحر الوافر الذي افتن شعراؤنا الجاهليون بنغماته افتتانهم بإيقاع البحر الطويل، حيث احتل هذان البحران أكثر من نصف الشعر الجاهلي الذي وصل إلينا. يقول نصر سمعان في ذكرى المولد النبوي:

بزغت فحيّت الجوزاء مهدكْ

وأعلت فوق مجد الشمس
مداكْ

وكل فم لـه الفصحى لسانٌ

يردد بعد حمد الله حمدكْ

وكم خلت الممالك من ذويها

وأنت ملأت قلب الدهر
مداكْ

بعد ما اطمأن إلى هذه المناجاة الصاخبة

والدافئة التي رفعها إلى مقام المصطفى، انكب على أحزانه لينشرها بين يدي الرسول:

نبي قريش إن قريش ولّت

وولت أشرف النزعات بعدكْ

فلا عمر تراه ولا عليٌّ

يقود إلى مراقي العز جندكْ

وغاية ما ترى أشتات شعب

تركى فوق برد الحيف بردكْ

أعيذك أن تكون رسول قوم

أضاعوا ما وقفت عليه جهدكْ

وعلى إيقاع بحر الخفيف لا يهدأ نصر سمعان لكنه ينساب وراء مويجات الخفيف التي تتداخل لتمنح الشعر عذوبة خاصة، فيبدع قصيدة عنوانها محمد، ينشرها في مجلة العصبة الأندلسية في البرازيل عام 1947. يصف فيها ترحيب الوجود بكوكب دري يشرق على الدنيا اسمه محمد. ولا ينكر بقسم يشهد الله عليه أنه في سبيل المجد والحق من أتباعه لكنه ينكب ثانية على أحزانه وينادي الرسول أن ينهض من رقدته ليرى ما آلت إليه الأمور من بعده. ويرسل إشعاعا إلى القدس الذي تحولت أشلاء بنيه إلى قلاع وحصون. وتنساب أحزان نصر سمعان متدفقة بلغة سهلة مطواعة مطبوعة بدون معاضلة أو مشاكسة أو غموض. ليوصل ما يريد كما يريد بيسر وسهولة. ليطلع المتخاذلون من العرب والمسلمين على حرقته ولوعته ودمعه.

كوكب رحب الوجود به يوم تجلى على

كلمات مرت العصور

في مهاوي الزمان زاد

لا تسل عن محمد واغبط

الدنيا فاغلى كنوزها أوضاعه

شهد الله أننا في سبيل

الحق والمجد كلنا أتباعه

ضل من ينسب السمو لعقلٍ

آلة الشر والهلاك اختراعه

إنما المجد حكمة المتنبي

ومعان وشّى حلاها يراعه

***

سيد المرسلين قم وتأمل

كيف نامت عن العرين

غفلة أيقظت مطامع من

أفعمت الشرق بالأذى أطماعه

هددت شعبك المنون فلما

زمجرت ملء حقده ونزاعه

هوذا القدس في الجهاد

بنيه حصونه وقلاعه

***

صورة الرسول عند حسني غراب

وبذكرى المولد النبوي الشريف تقيم إحدى الجمعيات الخيرية في البرازيل احتفالاً بمولد النبي. ويلقي الشاعر العربي الديباجة والنسيج حسني غراب قصيدةَ عنوانها محمد. يتوجه بها مبتهجاً ضارعاً مبايعاً رسول الله في يوم مولده مشيراً إلى عظمة الذكرى وعظمة صاحبها. مزيناً لوحته بالطيب والمشرق والمبهج والمنير من الصفات التي تخلدت أولاً

في شخصية الرسول. ويضع هذه اللوحة في مراقي الخلود مشيرا إلى خلود شعلة الإسلام التي أوقدها طه منذ أربعة عشر قرناً. وإلى النور الذي تموج منها في عصر الظلام الذي بعث فيه الرسول، ليتغير عالم بعالم ويستبدل عصرا بعصر، ويغتسل البشر بماء الهداية المحمدية:

شعلة المجد لم تزل يا محمد

منذ اضرمت نارها تتوقد

غمر الارض نورها فإذا رمت

دليلا فعد إلى الارض واشهد

جئت والناس في ضلال وغيٍّ

ومن الهدي في يديك مهنّد

ودوت صيحة، فسُلَّ، فخروا

خشية الحق راكعين وسُجّد

فإذا الارض غير ما كنت تلقى

وإذا الناس غير ما كنت تعهَد

***

وفي وقفته الأخيرة في القصيدة أو في لوحتها الأخيرة لم ينشر سوءات العرب السياسية، ولم يشر إلى مواقفهم المشينة في هذا العصر. ولا إلى أي عيب يمارسه تابعو النبي في عصر الاستعمار والاستبداد والامتهان. بل حمل تفاؤل المستبشر بالنصر القادم. وحدا مواكب العرب وقوافل مجدهم المقبل.

فهو يرى أن أمجاد قريش تتجدد. وأبطالها يتمردون على الذل والامتهان، وأن المقيدين حطموا قيودهم وانطلقوا في معارج العز. وإن السيف العربي الذي ظنه طغاة الفرنجة لعبة هو مهند عربي أصيل يستأنف دوره في التحرير وتحقيق الظفر.

وفي الأربعة الأبيات الأخيرة يبشر رسول الله بيوم عبقري مقبل يخلده الزمان. فأعلام العرب خفقت فوق أصقاع الجزيرة العربية.

وفي الشام عصبة للتحرير لا تلوي ذراعها الشدائد بل تشد من أزرها وتزيدها ألقا وعزماً. وغدا سوف ترى يا رسول الله مشهد الأمة المفرح وهي ترقى ذرى النصر بعد نوم طويل.

حسني غراب يخالف كل الشعراء المهاجرين المتشائمين في هذه القصيدة الرائعة. فينشر الفرح والتفاؤل والبياض على سواد عصره. ويرى النصر مقبلا على أيدي أتباع رسول الله.

لتبدو صورة الرسول في شعر حسني غراب مغسولة بالفرح والبشر والنصر القريب. وتظل صورة المرسل الخالد على مر الأحقاب والدهور. في كل عصر يستمد أتباع الرسول ألقهم وعزتهم من خطوطها وألوانها:

سيّد المرسلين إني أرى مجد

قريش شبابه يتجدد

وأرى الأمة التي أنجبت فخر

قُريش وصُحبه تتمرد

حطّمت قيدها فثارت وسارت

خطوة في معارج العز

وانتضته مهنّداً عربيّاً

ظنه عامل الفرنجة مبرود

فبلاه لدى الخطوب فألفاه

يحزّ الطلى طليقاً ومُغمد

***

وبعدما قدم هذه الإشراقة المفرحة وهو يناجي سيد المرسلين خاب أمله بزعماء أمته. وهم يتلقون الهزة بعد الهزة والهزيمة تلو الهزيمة.

***

صورة الرسول
عند ميشيل مغربي

ميشيل مغربي يتقدم خطوة يقف من خلالها في أول الصف الأول من الشعراء المهاجرين الذين رسموا صورة الرسول العظيم بإهاب مدهش. فخاطب بقصيدته رسول الله وكأنه يتبع أحد أصحابه فيتعلم لغتهم ومخاطبتهم لـه. وربما الحرارة ذاتها وبالدفء نفسه وبصدق الإيمان وعمقه. وإذا بنا نطلع على لوحة زاهية متألقة يتمازج في ألوانها الإسلامي في العروبي، ليظهر اللونان في مزيج متموج يبهر الأبصار.

فالمناسبة العظمى هي إحساس الشاعر بألمه ومواجعه الدائمة التي نمت بنمو غربته، والمناسبة الآنية التي كشفت الضماد عن جراحه هي ذكرى مولد رسول الله. ومن الذكرى تدفقت صور قصيدته التي أنشدها في مدينة سان باولو بالبرازيل، فلا عيد للعرب بعيداً عن رسول الله. وهذا الحكم القاطع ليس آنياً بل يراه سرمدياً ما دامت الأرض تدور حول الشمس. ولا يمكن أن ينهار للعروبة حائط ما دام دين الرسول يسنده. إيمان راسخ بسرمدية دين الله، واعتقاد صادق بما ستؤول إليه الأمور ما دام دين الله الذي حمله المصطفى إلى العالمين رحمة، فأي غمامة أسى تغشى العروبة تهب عليها أنسام محمد فتبددها. أليس هذا الروح ما كان يحمله الأصحاب معاصرو الرسول والذين معه:

لا عيدَ للعربِ إلاّ وهو سيِّدُهُ

عيدُ الرسولِ الذي فخراً نعيِّدُهُ

ما دارتِ الأرضُ حول الشمسِ

إلاّ وسؤدُدُهُ في الأرضِ

ولا غمامُ أسىً غشّى عروبتنا

إلاّ وأنسامُهُ هبّت تبدِّدُهُ

هيَ العروبةُ لا ينهدُّ حائطُها

ما دامَ دينُ رسولِ اللهِ يسنُدُهُ

ولكي يقنع متلقيه بالحكمة التي أسداها يعكف على سيرة محمد منذ طفولته ويتمه إلى اختياره من ربه ليحمل رسالة الحق والهدى والنور وأن الدنيا بأسرها تمخضت عن هذا الأوحد الواحد ليناديه جبريل في الغار، ويستمر الوحي ويتابع جبريل التنزيل حتى تسقط أوثان مكة ويباد الشرك ويشرق التوحيد:

وكان للعرب ما كان من تلك النهضة التي خلدتهم كما خلد الإسلام فيهم:

وكانَ أمرٌ، وقامَ العربُ قومتَهُم

وجمرُ إيمانِهم لا بحرَ يُخمِدُهُ

أرضُ العراقِ كأرضِ الشامِ مُذعنَةٌ

والنيلُ والشرقُ أدناهُ وأبعدُهُ

والفتحُ يتلوهُ فتحٌ في انطلاقهمِ

وما على شاردٍ إلاّ تشهُّدُهُ

لينثني في نهاية القصيدة على مواجعه وأحزانه وهو يرى من وراء البحار أمة ممزقة ووطنا محزونا وأناسا مستضعفين، بعدما دانت لهم الدنيا وهم ينشرون النور في مهاويها ونجودها.

يتلون قرآن محمد في أدانيها وأقاصيها.

ويناجي رسول الله بحزن وأسى وإيمان لا يتزعزع وينهي القصيدة الرائعة بالحكم على قيمة رسول لله في صورة لا أبدع ولا أعلى، بدون ان يبذر أي بذرة أمل، ويظل اليأس يسيطر عليه حتى وهو يجود كتاب الله وينظر إلى رسوله:

يا صاحبَ العيدِ يا من في موالده

أزهو وأحملُ قرآني أجوِّدُهُ

أينَ العقودُ لآليها مُنضَّدَةٌ

ممّا أتى فمُ أمّيٍّ ينضّدُهُ

ما كان أغربَ غرباً ليس يُنصفُهُ

وليسَ ينشدُ ما الآبادُ تنشدُهُ

إن كان للغرب عرفانٌ وفلسفةٌ

فالكونُ يكفيهِ ما أعطى محمدُهُ

**

وكما يرى الإسلام خالداً على مر العصور والأحقاب، نراه نحن خالداً في هذا الإبداع العظيم.

***

هوامش:

1- انظر نقد ميخائيل نعيمة لشعر الشاعر القروي في كتابه الشهير: الغربال

2 - أدبنا وأدباؤنا في المهاجر الأمريكية ص 399.

39

دهشة التفاصيل الصغيرة

(بنية القصة القصيرة)

عبد الله رضوان

تحاول هذه الدراسة أن تؤسس بناء نظرياً حول خصوصية ودور التفاصيل في بناء القصة القصيرة، ولأن أي بناء نظري هو بناء عقلي يحمل طابعاً تجريدياً بالضرورة فإن الحاجة إلى مجموعة من المقولات ذات العلاقة يظل أمراً أساساً للوصول إلى الجانب التقعيدي للرؤية النظرية ومن أبرز هذه المقولات ذات العلاقة:

إن المقصود بالتفاصيل الصغيرة في القصة القصيرة هو مجمل الجزئيات الصغيرة المحيطة بالشخصيات وبالزمان وبالمكان، ومن ثمَ الحدث داخل القص، بحيث يوضح تجاور هذه الجزئيات الحالة العامة المراد تقديمها، سواء ما يتعلق منها بالشخصيات أو بالزمن أو بالمكان وما يحققه ذلك من بنية فنية شمولية متماسكة هي بنية القصة ذاتها.

إن أية لحظة زمنية أو مكانية داخل القصة هي لحظة حديثة وهي في أساسها مجموعة من التفاصيل التي تنير عالم القص وتؤسسه زماناً ومكاناً وأحداثاً، ومن ثمَ ترسم حدود الشخصية الرئيسة في إطار علاقاتها البنيوية مع الزمان والمكان، وفي إطار محمولاتها المرجعية، ومن ثم مجمل الإحالات التي تنير الشخصية وتعمل على بنائها فنياً.

إن التفاصيل الصغيرة في بنية القصة ليست مجرد وسيلة، إنها بنية رئيسة تمثل الهدف بذاته، إنها القصة ذاتها، وإن كان ذلك لا يتعارض مع دورها الخادم في إكمال بنية القص، وهي بهذا تفارق في وظيفتها وظيفة التفاصيل في البناء الروائي، ففي الرواية تمثل التفاصيل إحدى أهم وسائل العمل الروائي لاستكمال خصوصيته، وأية تفاصيل روائية لا يتم توظيفها لاحقاً داخل العمل الروائي تظل تفاصيل زائدة عن الحاجة، بينما تختلف وظيفة ودور وأهمية التفاصيل في القصة القصيرة، ذلك أن التفاصيل في القصة تؤسس مجمل البناء الفني، بل هي البناء ذاته وقد توحدا معاً في وحدة عضوية فنية تقدم ثيمة القصة

الرئيسة، ولحظة تجاوز التفاصيل في حركة القص زماناً ومكاناً هي لحظة منقطعة في البناء، ولا تستخدم هذه التفاصيل في القصة القصيرة كوسيلة توضيح لاحقة، وإنما تتأسس مجمل التفاصيل في بنية متماسكة مستقلة باعتبارها بنية القص ذاته وليست مجرد خادمة للبناء.

وربما تكون هذه هي المفارقة الكبرى التي تميز القصة القصيرة كجنس أدبي لـه قانونه الخاص، عن باقي الأجناس السردية الأخرى من: - رواية ومسرح، بل وحتى عن باقي الأجناس الأدبية بمجملها، فالقصة ليست جملة لغوية ذات زمن قصير فقط، إنها تفاصيل صغيرة محكمة البناء في علاقة عضوية مع: الزمان - المكان - الحدث.

إن التفاصيل الصغيرة في القصة القصيرة في علاقتها الإنسانية ذات حضور ثلاثي الأبعاد: -

- فهي التي تعطي القاص القدرة على بناء عالمه، وتحديد هويته القصصية الخاصة به عبر منح ذاته لمجمل التفاصيل الواردة في القص.
- وهي التي تُمكّن المُستقبل العادي - القارىء من بناء علاقة إيجابية فاعلة مع العمل القصصي، عبر خلق آليات تواصل متعددة الأوجه بتعدد التفاصيل في القصة، وفي علاقة هذه التفاصيل مع الزمان والمكان معاً.
- وهي التي تعطي الناقد القدرة على إعادة بناء التجربة عبر تجربة شخصية جديدة، تمكن الناقد من إعادة إنتاج العمل بعد تحليله إلى تفاصيله الصغيرة، عندها يستطيع النقاد وعبر تعامله مع التفاصيل في علاقاتها المتعددة أن يتعامل جمالياً مع القص.

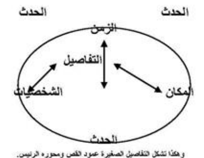
أي أن التفاصيل في علاقاتها الإنسانية تبنى عبر ثالوث محوري يميز كل طرف ودوره في العملية القصصية إنتاجاً وإدراكاً معاً وفق التالي:

القارئ

القاص ← التفاصيل

الناقد

ثم إن التفاصيل الصغيرة داخل القصة هي التي تقوم بعملية الربط البنيوي بين عناصر القص الرئيسة: الزمان - المكان - الشخصية أو الشخصيات وبالتالي اكتمال العلاقة بنائياً بين هذه العناصر الثلاثة من جهة، وبين الحدث الرئيس باعتباره المنتج الفاعل لعملية القص من جهة أخرى وفق الترتيب التالي.



وهكذا تشكل التفاصيل الصغيرة عمود القص ومحوره الرئيس.

إن لغة التفاصيل الصغيرة في القصة القصيرة وعبر أنساقها اللغوية المتعددة هي لغة إخبارية ناقلة مهما اتخذت من صيغ بنائية سواء أكانت جملة اسمية أم فعلية أم شبه جملة، وسواء أكانت جملة بسيطة مباشرة أم جملة شعرية تحمل انزياحات لغوية، ذلك أن أساس جملة القص يتمثل في عملية "الإخبار" عبر التفاعل مع الزمان: والمكان والشخصيات لبناء الحدث، بالتالي تحقيق القصة كوحدة فنية تعميقاً لقولـه تعالى: ﴿نحن نقص عليك أحسن القصص﴾ نقص، بمعنى نتتبع بدقة ثم نخبر، أي نتابع: نقدم تفاصيل صغيرة هي مفردات الخبر وتفاصيله.

بمعنى مباشر نقول: - لا قصة دون خبر، ولا خبر دون تفاصيل، والتفاصيل تبنى في زمان معين وفي مكان معين، وعبر شخصية رئيسة أو شخصيات فرعية ليكون "الخبر"

بمفهومه الشمولي، عندما يتم تشكيل «أحسن القصص» عبر بناء التفاصيل الصغيرة، هذا يعني باختصار، إن جوهر القص ينبني على التفاصيل التي تقول الخاص، القريب، المدرك، المحدد تماماً، بالتالي فإن ما يكتبه البعض باسم القصة القصيرة عبر استخدام أنساق لغوية شعرية تعتمد مبدأ الانزياح اللغوي أساساً بعيداً عن "الخبر" الدقيق والمحدد، هذه الأنساق التي تقول العالم الكلي بديلاً عن الخاص الجزئي، بالتالي تطرح العموميات وليس التفاصيل - هي أعمال ذات جنس أدبي مغاير ومخالف تماماً لبنية القصة القصيرة، باتجاه ربما جنس أدبي جديد، أو نص مفتوح، أو ولادة غير طبيعية بين الأجناس، ولكنها بالتأكيد ليست قصة قصيرة، لماذا؟ لأن اللغة إذ تركز على مبدأ الانزياح في أنساقها اللغوية على حساب "الخبر" تفقد علاقتها تدريجياً بالقصة القصيرة كجنس أدبي بمقدار ابتعادها عن الخبر بتفاصيله، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الأنساق اللغوية التي تقول العام على حساب الخاص ستعطي تتويجاً للعام غير المحدد على حساب الخاص الممسوك والمحدد، وكلما تم امتلاك الخاص، وتم تدويته إبداعاً وقراءة ونقداً، كلما برز العام كنتيجة وليس كبديل مسبق.

إن التفاصيل في لحظة اندياحاتها داخل القص محكومة بنظام داخلي يحدد مساراتها، وهو نظام مرتبط بحد التلاحم الوشيج ببعدي الزمان والمكان في تداخلهما معاً فيصبحا واحداً متماسكاً عبر بنية فنية محكومة بعنصر:

1. الزمان بعديه أو بنوعيه

2. أ - الخارجي المستقل بذاته والمستمر في صيرورته الوقائعية وغير القابل للتحكم فيه.

ب. الداخلي أو الفني الذي يمتد على مسافة امتداد الجملة اللغوية القصصية، المحكومة بتفاصيلها.

3. المكان: الذي يتحرك فيه الزمان، مع التركيز على ضرورة حصر التفاصيل بسعة المكان ذاته عبر تجليات زمانه فيه، دون خروج عن إطاره المحدد داخل القصة، لأن أي خروج عن ذلك يعني تفاصيل فائضة لا علاقة لها بالقصة، أو ببنائها.

4. وخلال تناغم النسيج الداخلي بتفاصيل محكومة بنظامها الذي يحدده لها الزمان والمكان، يتم بناء الحدث، أي تجري عملية تقديم الخبر ومن ثم بناء الشخصية - الشخصيات الفنية، عندها يتشكل نسيج القصص عبر بنائه الفني محدداً بنظامه الداخلي الخاص.

نماذج تطبيقية

1. يوسف إدريس: بيت من لحم

تتشكل عناصر القصة الرئيسة من:

أسرة معدمة فقدت معيلها، ثلاث صبايا، أمهن الأرملة، ومقرىء القرآن.

المكان: غرفة واحدة هي غرفة الأسرة.

الزمان: من لحظة وفاة المعيل إلى إكمال المؤامرة غير المعلنة أو المسكوت عنها بين شخصيات القصة.

المفصل الرئيس في القصة: عمى مقرئ القرآن، وخاتم الزواج والصمت.

ثيمة القصة: الفقر والحرمان ودمار الشرط

يوسف إدريس

الإنساني وانهياره وما يحدثه من تشوهات اجتماعية ونفسية.

ملخص الحكاية: وفاة ربّ أسرة ترك وراءه أرملة وثلاث صبايا، تنتهي مراسم الدفن والعزاء، ويظل مقرىء القرآن، يحضر في وقت معين، يقرأ ثم يغادر عبر طقسية حيادية، تنتهي مدة الاتفاق فينقطع المقرىء، تجمع الأسرة على اتفاق جديد لا يلبث إن يتعمق بـ زواج المقرىء من الأرملة باتفاق الجميع، ثم تبدأ دورة الخاتم، فالمقرىء أعمى والخاتم هو وسيلة للتعرف على زوجته، لتصبح الأرملة وصباياها الثلاث زوجات للمقرىء الأعمى بالدور، حسب دورة الخاتم الليلية، وليعم الصمت والوحشة من جديد، ولتكتمل مؤامرة المسكوت عنه لدى: الزوج الجديد، الأرملة، الصبايا الثلاث، بل ولدينا نحن كمستقبلين للقص.

"الخاتم بجوار المصباح. الصمت يحل فتعمى الآذان. في الصمت يتسلل الإصبع. يضع الخاتم.

في صمت أيضاً يطفأ المصباح.

والظلام يعم.

في الظلام أيضاً تعمى العيون. الأرملة وبناتها الثلاث والبيت حجرة. والبداية صمت".

هذه هي الخطاطة العامة لحركة القص في تجريده للحالة ـ الصمت، الخاتم، العمي، ثلاث "موتيفات" تكاد تقول شكل الحكاية الخارجي،، وتؤشر بالتالي على فاتحة حركتها، لنتعرف على المشهد القصصي العام، أسرة مدقعة الفقر. أرملة وبناتها الثلاث، ومقرىء القرآن الأعمي. زواج الأم يشكل نقلة نوعية في حياة الأسرة، وتغيّر غير عادي على حياتها اليومية، ولكن ضيق المكان هو مقتل سوية الحياة اليومية.

"البنات كبيرات، عارفات ومدركات، والحجرة كأنما تحولت بوجودهن الصاحي إلى ضوء نهار، ولكن بالنهار لم تعد ثمة حجة، وواحدة وراء الأخرى تسللن ولم يعدن إلاّ قرب الغروب، مترددات خجلات يقدمن رجلا ويؤخرن رجلا، حتى يزددن قربا.

وحينذاك يدهشهن.. يربكهن.. يجعلهن يسرعن ضحكات.. قهقهات رجل تتخللها سخسخات امرأة.. أمهن لابد تضحك، والرجل الذي ما سمعته إلا مؤدباً خاشعاً هاهو يضحك... بالأحضان قابلتهن ولا تزال تضحك، رأسها عار وشعرها مبلل ممشط ولا تزال، وجهها... ذلك الذي أدركن للتو أنه كان مجرد فارس مطفأ عشش فيه العنكبوت والتجعيدات، فجأة أنار، هاهو أمامهن كلمبة من الكهرباء مضيء، هاهي عيونها تلمع وقد ظهرت وبانت وتلألأت بالدمع الضاحك.. تلك التي كانت مستكنة في قاع المحجر".

هنا تبدأ التفاصيل الصغيرة بالسيطرة على مجمل المشهد القصصي لتقوم برصد التحولات، الخارجية منها والداخلية، فالمتغير الخارجي ـ الزواج ـ أحدث تغيرات على مجمل المشهد وعلى البنية النفسية للشخصية الرئيسة ـ الأم ـ هذا المتغيّر رسم أشكاله أو ظواهره الخارجية بتفاصيل مدهشة ذات علاقة بالتغيرات السلوكية للأم ـ الزوجة، والتغيرات الفسيولوجية كما برزت في شخصية الأم. هذا التعبير سيعكس نفسه تدريجياً على مجمل الوسط المحيط:

"كان نهارها "غسيل" في بيوت الأغنياء، ونهاره قراءه في بيوت الفقراء، ولم يكن في عادته أول الأمر أن يؤوب إلى الحجرة ظهراً، ولكن لما الليل عليه طال والسهر أصبح يمتد، بدأ يؤوب ساعة الظهر يريح جسده ساعة من عناء ليل ولّى واستعداداً لليل قادم. وذات مرة بعدما شبعا من الليل وشبع الليل منهما، سألها فجأة عما كان بها ساعة الظهر، ولماذا تضع الخاتم العزيز عليه الآن ـ إذ هو كل ما كلفه الزواج من دبلة ومهر وشبكة وهدايا ـ ولماذا لم تكن تضعه ساعتها؟

هذا التفصيل البسيط المتغير لحياة اليومي، يضع الحدث في بؤرة أزمته الأخلاقية والإنسانية معاً، ويضع الام ـ الزوجة في مفترق حاد ينتهي باختيارها الصمت على ما يحدث، وقبولها بحالة التشوه الجديدة باعتبارها قدراً ينسجم مع الحالة المعيشة داخل البيت، فاستفزت الأعصاب إلى حدها الأقصى وبدأت

عملية التحول السلوكي المسكوت عنه من الجميع، وإذا كانت الوسطى هي التي بدأت اللعبة حسب تقدير الأم فإن الكبرى لا تلبث أن تدخل اللعبة:

"وتتأمل الكبرى ذات يوم خاتم أمها في إصبعها وتبدي الإعجاب به، ويدق قلب الأم وتزداد دقاته وهي تطلب منها أن تضعه ليوم، لمجرد يوم واحد لا غير. وفي صمت تسحبه من إصبعها وفي صمت تضعه الكبرى في إصبعها المقابل".

وعلى العشاء التالي تصمت الكبرى وتأبى النطق.

والكفيف الشاب يصخب ويغني ويضحك، والصغرى فقط تشاركه".

الدائرة إذن تكتمل، والخاتم هو العنصر الفاعل، ودورة الأعمى تتم بالدور، وفروق الجسد لم تعد ذات قيمة، والصمت هو المحصلة، فكما بدأت الأحداث بالصمت والعمى فإنها تعود تدريجياً دورتها الحياتية لتصل إليه من جديد، والصمت دليل المؤامرة.

"ولكن الصغرى تصبح ـ بالصبر والهم وقلة البخت ـ أكبر، وتبدأ تسأل عن دورها في لعبة الخاتم، وفي صمت تنال الدور، والخاتم بجوار المصباح.. الصمت يحل فتعمى الآذان. وفي الصمت يتسلل الإصبع صاحب الدور ويضع الخاتم في صمت أيضاً. ويطفىء المصباح والظلام يعم، وفي الظلام تعمى العيون".

وهكذا قامت التفاصيل الجزئية بدور ثنائي متكامل، تمكن القاص من خلالها من تقديم عالمه القصصي عبر التركيز على ثوابت أكدت تعميق خصوصية الحالة وواقعيتها الفنية في القصة وبخاصة عبر ثابتي الصمت والعمى، ليتم من خلال ذلك كله إدانة الفقر باعتباره المحرك والمسبب الرئيس لمجمل التشوهات الإنسانية، مع إبراز جوانب النفس البشرية وقدرتها على التكيف من جهة، وعلى إنتاج أوضاع وحالات مشوهة على حافة الشرط الإنساني من جهة أخرى مع عدم فقدان هذا الشرط. ترى ألا نتعاطف جميعاً مع جمهرة النساء، هذه فلا نأخذ منها موقفاً سلبياً؟ وألا يشكل هذا التعاطف تناقضاً ظاهرياً مع آليات وعينا ومدركاتنا وقيمنا؟ أليست هذه مهارة الفنان المبدع في اكتشاف عوالم إنسانية جديدة من قاع الحياة، ومن ثم تعريفها ودفعها إلى بؤرة الرؤية مع الحفاظ على بنية فنية ذات تميز وخصوصية؟

ثم ومن غير هذه التفاصيل المغرقة في خصوصيتها، وفي محمولاتها الإنسانية بأبعادها النفسية والاقتصادية والاجتماعية، هل كان يمكن تقديم هذا العالم الغني المتماسك والنادر معاً؟!.

2 ـ غسان كنفاني: "البومة في غرفة بعيدة"

ملخص القصة: يشتري بطل القصة مجلة صور. تستوقفه صورة لبومة في الليل. يقطع الصورة الألوفة بالنسبة إليه ويعلقها على الحائط.

تسيطر الصورة بوضعيتها وحالتها على تفكيره إلى أن تتم عملية الربط بين الصورة، وبين واقعة عاشها البطل في قريته الفلسطينية في أحداث النكبة، حينما شاهد بومة على شجرة التين الكبيرة في حديقة منزله على أنوار انفجارات القذائف.

ثيمة القص الرئيسة: المنفى حالة مؤقتة، ولا سبيل للفلسطيني، إلا وطنه، فكل ما يحيط به سيظل يذكره بالوطن.

******

يعمد القاص عبر تقنية السرد المباشر إلى تقديم صورة تفصيلية لزمانين ومكانين: الزمن الأول حاضر يومي في المنفى الجديد، وهو يهيىء للعودة إلى زمن سابق في مكان سابق في القرية. قرية بطل القصة في أيامها الأخيرة.

(كنت في غرفتي، غرفة عازب بجدران عارية تشابه إحساسه بالوحدة والعزلة..

أرضها متسخة بأوراق.. والكتب تتكدس فوق طاولة ذات ثلاثة قوائم رفيعة، أما القائمة الرابعة فقد استعملت يدا لمكنسة ما لبثت أن ضاعت والملابس تتكوم فوق مسمار طويل، حفر عدة ثقوب بظهر الباب قبل أن يرتكز نهائياً في ثقبه الحالي").

وهنا نلاحظ كيف تلعب التفاصيل الجزئية الصغيرة بمحمولاتها الخبرية في بناء غرفة مثقف أعزب في الغربة، مع تركيز على جزئيات صغيرة تغرق في التفاصيل، لتقديم مشهد محدد وممسوك، كأننا نعيشه، وبخاصة الطاولة وقائمتها المفقودة، والمسمار وثقوبه المتعددة على ظهر الباب، لتتقدم التفاصيل مرة أخرى لتقديم إحدى بؤر النص، وهي صورة البومة ومواصفاتها كما تتبدّى على الحائط بعد تعليقها.

غسان كنفاني

("عندما أويت لفراشي في منتصف الليل فاجأتني الصورة.. كأن رأس البومة أكبر من المعتاد، وكان يشبه شكلاً رمزياً لقلب مفلطح بعض الشيء، أما المنقار الأسود فلقد كان معقوفاً بصورة حادة حتى ليشبه منجلاً عريض النصل... كان في العينين غضب وحشي، وكانت تلك النظرة.. تحتوي خوفاً يائساً مشوباً بتحفز بطولي.. كان وجه البومة المتحدي لضغط لحظة ليس فيها سوى الاختيار بين الموت والفرار..).

هنا تنجح التفاصيل الدقيقة والمعبرة والقادرة على تحديد الحالة المعبّر عنها وإمساكها بقوة ـ في تحقيق مسألتين:

ـ نمذجة الحالة لتصبح معبرة عن العام بعد امتلاكها الخاص.

ـ أنسنة وجه الطائر وانفعالاته، هذه الأنسنة التي حققتها التفاصيل نقلت المشهد ـ فعل القص إلى مكان جديد سابق وإلى زمان سابق هو زمان المقاومة الفلسطينية عام 1948: ـ

("شعرت فجأة أنني أعرف هذا الوجه تماماً.. أنا عرف تينك العينين الحادتين الغاضبتين الصامدتين للحظة اختيار مخيفة").

ينتقل الحدث ببؤرته إلى ذكريات طفولة البطل قبل عشر سنوات ـ القصة منشورة عام 1959 ـ في قريته، في ليلة معركة قاسية أجبرت جارهم الشيخ على أن يطلب من طفل الأسرة ـ بطل القصة. إخفاء صندوق القنابل تحت التينة الكبيرة، لاحتمال اجتياح القرية ولاحتياجات المستقبل: ـ

("أنت صغير، وتستطيع أن تخترق الحديقة، أريدك أن تدفن هذا الصندوق في آخرها.. تحت شجرة التين الكبيرة.. ربما احتجنا لـه فيما بعد").

وفي هذه اللحظات القاسية، وما أن يُلقي الطفل الصندوق في الحفرة التي أعدها تحت التينة:

("سمعت صيحة حادة في أعلى الشجرة.. وتمَلكني خوف أسقط ركبتي إلى الأرض، وأخذت أحدق مرتجفاً عبر الأغصان.. ثم شاهدتها على ضوء اللهب المتصاعد في سماء قريتنا، تقف هناك، وتحدق إليّ بعينين واسعتين غاضبتين.. كان منقارها معقوفاً كمنجل أسود ذي نصل عريض، ورأسها الكبير كصورة قلب رمزي مفلطح.. وكان يومض في عينيها ذلك الغضب المشوب بخوف غريب.. وعلى إيماضة قنبلة بعيدة، شاهدة في عينيها ذلك التحدي الباسل، الخائف بعض الشيء ولكن الصامد لحظة اختيار واحدة بين الفرار والموت).

هكذا نجحت التفاصيل في بناء وحدة موضوعية متناغمة بين مكانين وزمانين وصورتين وبطل واحد، ونجحت أيضاً في تبئير حالة إنسانية مركزية تؤكد خصوصية الوطن والتواصل معه حتى في أقسى ظروف القهر الإنساني وتهديد الحياة، التشبث بالوطن التشبث بالحياة، مع عدم إدعاء بطولات زائفة، فالخوف والفرار مشاعر إنسانية لها احترامها وخصوصيتها، ولكن الوطن يظل هو الأساس، وهو بؤرة الحياة ذاتها.

لقد حققت التفاصيل الصغيرة في قصة "البومة في غرفة بعيدة" أوجه متعددة لنماذج

فنية ذات ندرة وخصوصية، وهي على بعدها وتفرّدها ظلت مندغمة في سياق فني متماسك هذه النماذج هي:

- **نموذج المكان** في ارتباطه بزمانه، سواء أكان ذلك في المنفى حيث غرفة العازب الفقيرة، أم في القرية الفلسطينية المقاومة لعملية مصادرتها واقتلاعها والمرتبطة في زمانها أيضاً، زمان المقاومة الفلسطينية عام 1948.
- **نموذج الصورة** المؤنسنة للطائر، فالبومة لم تعد مجرد صورة عابرة، إنها نموذج الطائر الإنسان في علاقته مع وطنه، عبر علاقته بالزمان وبالمكان في لحظة الخطر. وإذا كانت البومة قد قررت البقاء والتحدي، فإن المصير الإنساني الحقيقي في علاقته مع الوطن لن يجد إلا طريقاً واحداً، وهو الإصرار على الحياة فيه، والنضال لإعادة تحريره، حتى ولو مرت حالة ضعف أو هزيمة طارئة.

فالفلسطيني في قراه عام 1948 قد وصل إلى لحظة الاختيار القاسية، الفرار، أو الموت، فكان الخروج المؤقت، إذ لا وجود للإنسان خارج وطنه، فالحياة خارج الوطن منفى ميت، والبومة هي المعلّم الكبير[1].

3 . هاشم غرايبة . هموم صغيرة .

ثيمة القصة الرئيسة: هموم الحياة اليومية هي الأساس، والصدق والعمل هما الثيمتان الأساسيتان فيها.

المكان: جامع القرية.

الزمان: صلاة العصر في الجامع من لحظة إقامة الصلاة إلى انفراط عقد المصلين.

الشخصية الرئيسة: الفلاح الذكي أبو صالح.

الشخصيات الفرعية: أمام الجامع، أبو حامد، عدد من الفلاحين، وصاحب الدكان.

ملخص الحكاية: تتحدث القصة عن مجتمع إحدى القرى الأردنية في موسم دراسة محصول الحبوب، حيث يلتقي الفلاحون الرجال في مسجد القرية لصلاة العصر، إمام الجامع وبالإضافة لعمله يقوم بإقراض الفلاحين بالفائض . الربا . ضمن نسبة تصل إلى ثلاثة عشر مقابل كل عشرة، أبو صالح يكتشف هذا السر عن طريق الصدفة، يتمرد على الأمام ويصلي مفرداً. وخلال الصلاة تبدأ ذكريات كل فرد وهمومه، التاجر يفكر بدكانه وديونه. كبير السن بالصلاة التي طالت دون مبرر.

الإمام باكتشاف أبو صالح لسره، أبو سليم بهمومه مع "التحصيل دار"، والكل وقوف إلا "أبو صالح" الذي أشعل الموقف بعبارة "صلوا... صلوا.. العشرة بثلاثة عشر" مع ضحكة ساخرة بعد دخول الإمام إلى الصلاة مباشرة، ثم تبدأ القصة.

***

تقوم التفاصيل ببناء حدث قصصي متناغم بشكل مدهش مع عناصره الرئيسة، الزمان: صلاة العصر في فصل جني المحصول، والمكان: جامع القرية مع خروجات حسب هموم كل شخصية وحسب المثير المادي الذي يحيل المشهد إلى عالم القرية اليومي. والشخصيات تتناوب أدوارها مع بقاء الفلاح الذكي أبو صالح في مركز المشهد، متناوباً دوره مع إمام الجامع الربوي الذي لا تنسجم سلوكاته مع الفلاحين مع دوره القيادي: ("صلوا.. صلوا.. العشرة بثلاثة عشر..) قالها

[1] غسان كنفاني: الآثار الكاملة ـ القصص القصيرة ـ المجلد ... مؤسسة الأبحاث العربية ـ 1987.

هاشم غرايبة

أبو صالح من خلال ضحكة مقطوعة النفس، وهو يفرد كميه الملبدتين بتبن البيدر على ساعديه المبللتين بماء الوضوء، داخلاً المسجد لأداء صلاة العصر.

"الإمام كبّر معلناً بدء صلاة الجماعة لدقائق خلت، فتململ بوقفته

ليشعر المصلين ضيقه بالضحك، ثم همد مخافة أن يكتشف المصلون سر ما سمع"].

دخول الصلاة المفرد لأبي صالح جعل الحدث يدور في محورين، الإمام والجماعة الملتزمة بصلاة الجماعة، "وأبو صالح" بصلاته المفردة وإصراره على عدم قبول إمامة هذا الإمام بعد كشفه سره، وهنا تبدأ هموم وتداعيات كل شخصية حسب مشكلاتها الآنية أو المعلقة.

["أبو حامد كان في الطرف الشرقي من صف المصلين، حيث دهمه دخول أبي صالح، كان قد أتم قراءة الفاتحة وسورة الكوثر بسرعة، كأنه يتعجل الإمام في أمر ما - لا وقت للفكاهة يا أبا صالح، ابنتي حمده وحدها على البيدر وحان الوقت كي نقلب القش"].

وهموم أبو حامد صاحب البنات تتعدد، فهو يتوق إلى صبي، وامرأته لا تنجب إلا البنات، وقد حاول مع التاجر إجراء مبادلة بين ابنته حمده وبين ابنة التاجر لكن التاجر لم يوافق، والرجل كبير السن ظن أبو صالح قد أخطأ في حساب الحسنات: -

["كيف، لعن الله الجهل.. الحسنة بعشر أمثالها، والعشر بمئة يا أبا صالح، ويضاعف الله لمن يشاء"].

وحده الإمام الذي يعرف سر أبي صالح، وبخاصة وأن تجارة الإمام وتعامله بالربا كان في الخفاء دائماً":

["نسي الامام نفسه واقفاً".. ذلك لأن ضحكة أبي صالح المقطوعة النفس، وعبارته اللئيمة قد أفلتت العنان لمخاوف أخذت حوافرها تدق بعنف"].

هذا الوضع الجديد عكس نفسه على مجموع المصلين فدخل كل منهم عالمه الخاص، وأتم أبو صالح صلاته بركعاتها الأربع قبل أن يتحرك سطر المصلين بسبب سهو الإمام ودخوله أزمته الخاصة لينتهي المشهد - بانفراط العقد بضحكة جماعية أبطلت إمكانية استمرار أو تحقيق فعل الصلاة وذلك بسبب استجابة جمع المصلين لضحكة "أبو صالح" الجديدة، حينما رأى في صلاته وجه التاجر المجدور يستجير به لكي يوقظ الإمام من غفلته:

["همّ أبو صالح أن يسلّم يمنة ويسرة منهياً أربع ركعات فرض العصر حين إستدار الوجه المجدور تجاهه.. لاح لـه كقطعة عجين تناوشتها مناقير الدجاج، ضحك لهذا الخاطر المفاجىء.. وكحريق البيدر سرت الضحكة لتقطع جميع خيوط التوتر بين المصلين والإمام.

كمطارق ثقيلة نزل الضحك على رأس الإمام. حاول أن يتدارك الموقف، فرفع عقيرته مكبراً "راكعا".. لكن أحداً "من المصلين لم يتبع حركته تلك"].

وهكذا نجح القاص عبر بناء تفاصيل حاذقة ودقيقة، ذات تناغم مدهش في علاقتها مع عناصر القص: الزمان، المكان، الشخصيات بهمومها وانشغالاتها، نجح في تقديم قصة استطاعت بفنية عالية، أن تلتقط اليومي والمعيش في حياة الفلاح الأردني، مع الحفاظ الدقيق على صورة يقينية وصادقة لخصوصية الفلاح وبنيته الذهنية والانفعالية، بحيث تمكنت هذه التفاصيل وبعبارات إخبارية بسيطة ودقيقة، أن تنقل لنا نماذج ريفية حقيقية، وأن تجسدها أمامنا نماذج إنسانية من لحم ودم، مما أبرز القدرة الفنية العالية التي يتمتع بها مبدعنا - هاشم غرايبة - في بناء عالمه القصصي الواقعي من جهة، وقدرة التفاصيل ذاتها، وقد حبكتها يد صانعة، أن تثير مجمل المشهد القصصي، وأن تقدمه لنا متماسكاً "متناغماً" ينطق برؤية المبدع وقدرته على البناء الفني الجميل والمتفوق.

هاشم غرايبة، هموم صغيرة مختارات أردنية، أمانة عمان، 2002.

خاتمة

ولعل من القضايا الرئيسة التي يجب الانتباه إليها وتأكيدها عند دراسة التفاصيل

الصغيرة ودورها البنائي والدلالي في القصة القصيرة هي قصة الوعي، وعي المبدع الفنان وموقفه الفلسفي من الحياة، فالتفاصيل ليست مجرد كومة حيادية قائمة في الواقع يتم جلبها.. أو تحميلها.. من الواقع إلى القص. التفاصيل موقف ورؤية ووعي واختيار فني عميق، ومن هنا تبدو فروق التفاصيل وأهميتها ودورها بين قاص وآخر، هي فروق الوعي والموقف والرؤية أساساً" فكل تجربة فنية والقصة واحدة منها، هي تجربة ذاتية، حيث يذوت الفنان عبر خبرته الخاصة وموقفه ودرجة وعيه وعمق ثقافته، مجمل التجربة التي يود التعبير عنها، ولعل درجة الصدق الفني التي تميز عملاً "فنياً" عن آخر، ليس فقط بين مبدعين كثر، وإنما في إبداع المبدع ذاته أيضاً"، إنما هي درجة "التذويت" التي يقوم بها المبدع، أو لنقل درجة شخصنة التجربة وامتلاكها وبالطبع لا يعني شخصنة التجربة أن يعيشها المبدع وقائعياً "وإنما المقصود أن يتشربها ويعيها بحيث تصبح جزءاً من تجربته الخاصة، جزءاً من وعيه، من رؤيته، جزءاً من ذاته.

أي أن قراءة التفاصيل قراءة ناقدة، تعطينا القدرة وباستدلال عقلي عالي المصداقية، أن نتعرف على رؤية المبدع وموقفه من الحياة، سواء كان هذا الموقف عقدياً أو سياسياً أو اجتماعياً عاماً. التفاصيل كاشفة قبل شمس النهار، وهي الأكثر قدرة على أن تعطينا صورة "جشطالتية" للمشد الإبداعي برمته إبداعاً ومبدعاً معاً.

إيليا أبو ماضي
1957 . 1889

إيليا أبو ماضي شاعر وصحفي لبناني مهاجر، ولد في قرية "المحيدثة" قرب "بكفيا" التي يحاذيها جبل "حنين"، فتفتحت عيناه على الجمال في الطبيعة وسحرها.

ورد اسم أبي ماضي بين أعضاء "الرابطة القلمية" حين أنشئت، وفي ظلها تفتحت شاعريته وبلغت نضجها، فكان شعره عنواناً للشعر المهجري الجديد في روحه وأفكاره وخيالاته وصناعته. وكان شاعر الرابطة الأكبر.

أصدر أبو ماضي ثلاثة دواوين في نيويورك هي "ديوان إيليا أبو ماضي" الذي كتب مقدمته جبران خليل جبران وذلك عام 1916، وقد وضع في هذا الديوان قدمه في أول الطريق من الشاعرية المتفوقة والمبدعة، حيث تخلص من قيود التقليد، وأطلق خياله حراً يردد آفاق الوجود والطبيعة لا تهيب ولا حذر، ومن أشهر قصائده فيه "فلسفة الحياة" وقال فيها:

ايها الشاكي وما بك داء
كيف تغدو إذا غدوت عليلا
إن شر الجناة في الارض

نفس

تتوفى قبل الرحيل رحيلا



نقد المنظور اليهودي لتطور الشعر العربي الحديث

تأليف: د. محمد نجيب التلاوي

مراجعة: أ. د. مصطفى رجب

صدر مؤخراً عن سلسلة كتابات نقدية التي تصدرها الهيئة العامة لقصور الثقافة بالقاهرة كتاب بعنوان "نقد المنظور اليهودي لتطور الشعر العربي الحديث" للدكتور محمد نجيب التلاوي عميد كلية الآداب بجامعة المينا، وهذا الكتاب دراسة موسعة اعتنت بالدرجة الأولى بالرد على صموئيل موريه

S.Maresh الذي ألف كتاباً باللغة الإنجليزية سنة 1990 يحمل عنوان "الشعر العربي الحديث 1800 - 1970"
"Modern Arabic Poetry 1800-1970"

تجاوز فيه حدود المنهجية العلمية والحيدة البحثية واستعرض تطور شعرنا العربي الحديث من خلال رؤية عنصرية يهودية موجهة فتعرض لقضايا أدبية ودينية على حد سواء أو افترض أن للمسيحية دورها الرئيسي في تطوير الشعر العربي المعاصر ورأى موريه أن ثورة الشعر العربي الحديث مبتورة الجذور وتجاهل رصيد الشعر العربي في صدر الإسلام وأيام الدولة العباسية. وبدأ من منطقة ضعف شعري وكان الفضل للمسيحيين وتجاهل المسلمين حتى إنه أشار إلى أن فرانسيس مراش هو الذي بدأ حركة التطور وتجاهل البارودي تماماً وتعرض لأشياء كثيرة أخرى لا ينبغي السكوت عليها. كقضية قداسة اللغة العربية.

وقد ترجم الكتاب إلى اللغة العربية سنة 1991 على يد الدكتور سعد مصلوح والدكتور شفيع السيد ولكنها ترجمة حرفية محايدة لا يوجد بها أي رد على ذلك المؤلف لذلك كان اعتناء الكتاب الذي بين أيدينا من الدرجة الأولى بالرد على موريه وافتراءاته.

توفيق الحكيم

ولقد انتبه الإسرائيليون منذ فترة إلى أهمية دراسة وترجمة الأدب العربي المعاصر في وقت مبكر للتعرف بطريقة تفصيلية على المجتمع العربي وهناك الكثير من الترجمات المبكرة مثل "يوميات نائب في الأرياف" لأديبنا توفيق الحكيم الأمر الذي يعكس مدى اهتمامهم بالتعرف على أعماق المجتمع المصري حتى في بعده الريفي وهذا الاهتمام اهتمام رسمي بالدرجة الأولى ويكفي أن مترجم رواية الأديب توفيق الحكيم هو أبا أيبان وزير خارجية إسرائيل الأسبق. ولم يقتصر الأمر على ترجمة الروايات بل هناك ترجمات ونقل لبعض أشعار العرب ومنهم أحمد شوقي ونزار قباني وأدونيس.

ووصل الأمر إلى حد إعداد دراسات نقدية عن الأدب العربي لاستثمارها إعلامياً خصوصاً بعد نكسة 1967 وقد انتشرت في تلك الفترة هذه الدراسات التي تصف الأدب العربي من منظور يهودي مشبع بالعنصرية والعصبية الممقوتة.

ودراسة صموئيل موريه المعنونة بـ "الشعر العربي الحديث. تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي 1800 - 1970" واحدة من أهم الدراسات التي تثير العديد من القضايا التي تحتاج إلى وقفات لتقييمها وتقويمها.

ويقع هذا الكتاب الذي نحن بصدده في مائة وخمس وخمسين صفحة من القطع المتوسط ومقسم إلى ثلاثة فصول مسبوقة بمقدمة ومدخل ومتبوعة بخاتمة.

تعرض الفصل الأول وعنوانه "منهجية المسلك البحثي" لمنهجية المسلك البحثي حيث استعرض فيه المؤلف السقطات المنهجية في الدراسة مع تصويب لبعض الحقائق التاريخية ومناقشة التقسيمات الأيديولوجية التي افترض المؤلف وجودها بين الشعراء العرب وقد استعرض المؤلف كتاب "الشعر العربي الحديث 1800 - 1970 تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي"، لمؤلفه صموئيل موريه الذي يصف كتابه بأنه مجموعة من البحوث المتفرقة تعالج الأشكال الشعرية الأساسية التي عاش الشعراء العرب المحدثون تجاربها، وتبنوها منذ بداية القرن

التاسع عشر حتى بداية السبعينيات وذلك من خلال اتصالهم وتأثرهم بالحضارة الأوربية التي أفادوا منها، ونقلوا عنها وتأثروا بصورة واضحة جلية على أن "موربيه" في تحليله لأسباب التطور ومظاهره تجاوز البيئة العربية بثقافتها ومكوناتها إلى البيئة الغربية ومن ناحية أخرى فإن "موربيه" تتمدد في داخله الثوالث الصهيونية [القناعة بمعاداة العالم للسامية/الشعب اليهودي الواحد/الأرض التاريخية] وقد وجد قبل وجود إسرائيل بناء تنظيري للمفاهيم الصهيونية سبق الوجود الاجتماعي للكيان الصهيوني - وفيما بعد ربطت الصهيونية هذه الأطر بالعقيدة اليهودية لتكسب بها قوة روحية لليهود، فقد تعاطف اليهود مع الإيديولوجية الصهيونية على الرغم من اعتمادها على مفاهيم غيبية.

وفي دراسة "موربيه" يتضح صدى هذه الإيديولوجية متمثلاً في التخطيط المسبق والنتائج المسبقة للدراسة، فكان بحثه تبريراً لنتائج معدة سلفاً، فضلاً عن عزمه المستمر على تصور الفارق الإبداعي بين المسيحيين والمسلمين في أدبنا العربي المعاصر.

وفي الفصل الثاني وعنوانه "الشعر العربي بين الجمود والتجديد" حرص المؤلف على التمثيل بالمحاولات العديدة للتجديد الشعري العربي بدءاً من العصر الجاهلي وحتى عصرنا الحديث العربي لم يعرف الجمود أو الثبات عند نقطة بعينها كما ادعى "موربيه". أما النقطة الأخيرة فهي محاولة تأصيل لمظاهر التجديد وقد حاول المؤلف من خلال ذلك الرد على نقطتين هما: أن شعرنا العربي الحديث ثورة ممتدة الجذور وليست مبتورة الجذور وأن الشعر والتطوير لشعرنا العربي. وأن المحاولات برمتها ليست مستقاة من الأوربيين وأن قصيدة الشعر الحر جاءت من داخل عروض الخليل واستجابة للمزاج العربي المحمل بتراث المنطقة وعبقها.

إن ما حدث للشعر العربي في عصر الدويلات لا يعد جموداً لأنه عبر عن عصره بكل عطاءاته السياسية والاجتماعية والاقتصادية... نحن نصفه بالانحطاط قياساً بمستوى الشعر قبله وبعده.. وإذا ما حكمنا ذوقنا المعاصر وتجاهلنا إمكانيات عصر الدويلات، فإن الحكم سيكون مبتسراً، لأننا لا نقدر ذوق العصر المقرر لهذا الإبداع.

أحمد شوقي

يقول المؤلف: "ولو أننا افترضنا توافر نصوص فنية مختلفة (الشعر + المقامة + الخط العربي) وألقينا عليها نظرة أفقية تخترق الفنون الثوالث، لاكتشفنا أن هذه الفنون تتشابه، وتتقارب، لأنها عبرت عن ذوقيات عصرها تعبيراً مباشراً غير مفتعل. فشعر تلك الفترة امتلأ صنعة وتكلفاً وتكراراً أو ألفاظاً صعبة كانت دليل تميز الشاعر آنذاك. والمقامة امتلأت صنعة فكرية وتكلفاً وصنعة بديعية أسلوبية بالغوا فيها لاسيما في السجع والجناس والتورية. والخط العربي تولد وكثر في هذه الفترة بالتحديد، لاسيما في الخط الكوفي المملوكي الذي اعتمد على تكرار لزمات زخرفية موحدة على مسافات معلومة منسقة وكأننا أمام سجع المقامة أو توحد القافية، وهي السمة نفسها التي نجدها في الخط الديواني "الغزلاني" بخطوطه الانسيابية ذات الدوائر المتداخلة، والتي قد تبلغ زخارفها حد صعوبة قراءتها، وكأننا أمام ألفاظهم الشعرية الصعبة آنذاك. لقد كانت كثرة الزخارف سمة تميز المبدع في خطي الكوفي المملوكي والديواني، وهي السمة نفسها التي امتدحها ذوق العصر بالنسبة للإبداع الأدبي "شعر/مقامة" فكان الأديب أديباً يقدر صنعته وإعجامه وإحصائه لأكثر عدد من الصور البيانية والمحسنات البديعية، لقد تحول الإبداع لغاية زخرفية اعتنت بالخطوط المتداخلة الوحدات المتكررة، وأصبحت مشاركتنا لهذه الإبداعات الفنية المصنوعة شعر/خط/مقامة) بالنظر والسمع معاً وهي مشاركة خارجية بسبب ارتفاع قدر الصناعة والتكلف.

أما في الفصل الثالث والأخير وعنوانه "الرؤية العنصرية لتطور الشعر العربي الحديث" فقد تتبع المؤلف الرؤية العنصرية لتطور الشعر العربي حيث توقف مع ثلاث مراحل لتطور الشعر العربي الحديث" الشعر

المقطعي/الشعر المرسل/الشعر الحر" وقد حرص المؤلف على تقديم صورة مركزة لمراحل التطور والانتقال وعلى كشف المنظور العنصري اليهودي لمسيرة الشعر العربي الحديث وحرص كذلك على التوجهات العنصرية المقصودة والتي تسيء لعقيدتنا ولشعرنا والتي تسعى لتزييف تاريخي موجه.

وقد حاول "موريبه" أن يرصد تطور الشعر العربي الحديث، ويسجل إرهاصات هذا التطور بدءا من النصف الثاني للقرن الميلادي الماضي، على الرغم من أنه حدد عام 1800 بداية لتاريخ بحثه. والحق أنه عرض دراسته بطريقة موسوعية مستفيضة، وكان يمكن أن تعد دراسة مؤثرة للغاية لاسيما أن "موريبه" يتمتع بفهم عميق للعروض العربي وهذا واضح في دراسته حيث ركز على تطور موسيقا القصيدة وشكلها أكثر من أي شيء آخر.

إلا أن المنظور العنصري الذي استزرعه "موريبه" في دراسته قد أفسد عليه جهده، بل ووصل به الأمر حد التخلي عن صفة الباحث الحيادي ليثير عن عمد أو عن غير عمد رؤية عنصرية، أما عن عمد فلأن ما أثاره يحتاج إلى تصويب قد يسوق البعض إلى قناعة بما أراده من وجود تأثير مسيحي خاص في مسيرة الشعر العربي وهذا التأثير المسيحي - كما ذكر موريبه - كان سببا مباشرا في تطوير الشعر العربي.

وفي مجال الشعر المنثور يرى "موريبه" أنه يمثل مستقبل القصيدة العربية ويحاول أخيرا أن يضع بصمة يهودية واضحة في مسيرة التطور لشعرنا العربي المعاصر، فيحدثنا عن شعراء يهود لهم دورهم البارز في تطوير الشعر المنثور في الأدب العربي. وتشتد المفارقة عندما يحرص "موريبه" على إحصاء الشعراء اليهود الذين يكتبون الشعر العربي. في الوقت الذي يصر فيه على تغييب شعراء المقاومة الفلسطينية ولاسيما استبعاده المقصود لمحمود درويش - مثلا.

وبعد فإن هذا الكتاب من الكتب القيمة التي أثبتت أن الشعر العربي جاء معبرا عن نقلات حضارية ومزاجية خاصة بالعرب أنفسهم. وقد رد المؤلف الدكتور محمد نجيب التلاوي ردا قاطعا على افتراءات "موريبه" في بحثه الذي تضمن أخطاء تاريخية ومغالطات لا يمكن السكوت عليها. وإن كتاب "نقد المنظور اليهودي لتطور الشعر العربي الحديث" لكتاب جدير أن يقرأه كل عربي وغير عربي لكي يعرف حقيقة المغالطات الصهيونية.

نزار ق

أعلام

عبد الرحمن الشهبندر
1940 . 1879

عبد الرحمن الشهبندر طبيب وخطيب وسياسي ووطني متنور، ورئيس حزب الشعب الذي أسسه في عام (1925) مع فارس الخوري وغيره من الوطنيين إبان الاحتلال الفرنسي.
كان الدكتور الشهبندر عربي النزعة، معاديا للأتراك ولسياسة اتفاق الغرب معهم. مناوئا للاستعمار الأجنبي في الوطن العربي عامة وسورية خاصة، كما كان طوال حياته يميل إلى التسامح ونبذ التعصب والإعراض عن العنف والجنوح إلى السلم.
وكان يحسن الترجمة عن الإنكليزية، فنقل عنها كتاب "في السياسة الدولية" لديزل بورنس، ونشره عام 1925، وكتب مقالات في مجلتي

المقتطف والهلال، جمع بعضها في كتاب "القضايا العربية الكبرى"... وصدرت مذكراته بعد مقتله على يد ثلاثة من الرجعيين والمتزمتين الذين اقتحموا عيادته وأردوه قتيلاً عام 1940، وكتب عنه محمد كرد علي فصلاً مطولاً في الجزء الثاني من مذكراته.



الرومانسيَّة والفنّ في قصَّة القرن (19)

(أوروَّبا الغربيَّة وأمريكا)

يو.ف . كَفَليوف

ترجمة: د. نوفل نيوُّف

نلفت نظر القارئ، ونحن نتناول هذا الموضوع، إلى التزامنا بمعالجة مسائل محددة تأخذ بعين الاعتبار خصوصيات جنس أدبي هو القصة هنا، وزمن تاريخي هو القرن التاسع عشر، و"جغرافيا" أدبية هي أوروبا وأمريكا الشمالية؛ ثمّ - أخيراً - موضوع المعالجة، ونعني به مصير

الفنان ومصير الفن. وتربط بين هذه المسائل جميعاً روابط وثيقة جداً.

إن مجموعة كبيرة من قصص القرن التاسع عشر التي سنشير إليها في سياق هذه الدراسة تنتمي، بهذه الدرجة أو تلك، إلى جنس القصة تحديداً، على الرغم من أنها تختلف كثيراً فيما بينها من حيث تنظيمها المعماري. ويتميز بعض تلك القصص بالصغر والاقتضاب، فيما بعضها الآخر أقرب إلى ما نسميه بالقصة الطويلة، من حيث الحجم والمضمون؛ بينما نجد بينها قصصاً تمثل مناجاة واحدة متكاملة لا تتجزأ، وبالمقابل فإن هناك قصصاً أخرى هي على النقيض من ذلك تماماً، أي مجزأة إلى فصول وفقرات. وثمة أيضاً نوع من القصص المكتوبة بضمير المتكلم، وهي مفعمة بشبوب غنائي، في حين نجد قصصاً شديدة الالتزام بالروح الموضوعية الصارمة المعروفة في السرد النثري. ويمكننا أن نطيل في تعداد قائمة الفروق التي ينطوي عليها هذا الجنس الأدبي. غير أننا سنكتفي بالإشارة إلى ذلك بوصفه واقعة موضوعية مميزة للقصة الأوربية والأمريكية الشمالية في القرن التاسع عشر.

وليس في هذه الواقعة أية غرابة أو غموض. ذلك أن ما يمتاز به الشكل القصصي من غنى كامن كان موجوداً في عملية نشوء هذا الشكل نفسها.

ليس بين مؤرّخي الأدب ومنظّريه حتى الآن وحدة في الرأي حول نشوء القصة بوصفها جنساً أدبياً، فهناك من يعود بها إلى الأدب السردي المعروف في أوائل القرون الوسطى، أي إلى أدب "الخرافات والحكايات والقصص التاريخية والأقاصيص المتداولة ذات المنشأ الشرقي إلى حد ما". وهناك من يذهب إلى أبعد من ذلك، ويبحث عن منبع هذا الجنس الأدبي في النثر القديم Antique؛ بينما يرى فريق ثالث أن أصل القصة هو الأجناس النثرية المعروفة في أدب المدن أثناء القرون الوسطى، كالشفانكا الألمانية، والفابليو الفرنسية؛ ويفترض فريق رابع أنه ينبغي ربط نشأة القصة بالنكات اليومية والأشكال الشفوية الأخرى. حتى أنه يمكننا أن نفترض أن القصة كانت تميل، في أثناء نشوئها، إلى الجمع بين مختلف أنواع النثر. بل إننا هنا، في هذه المقالة الموجزة، لن نحاول حتى الاقتراب من معالجة تلك الإشكالية العويصة المتعلقة بنشوء القصة كجنس أدبي. وسنكتفي بالإشارة إلى ما لهذا الجنس من قدرة تركيبية، ما دامت هذه القدرة قد استمرت، بل وازدادت فاعلية على امتداد مجمل تاريخ تطور جنس القصة، ولم تزل قائمة حتى يومنا هذا.

يهمنا نحن أن نؤكد على أن القصة كانت في بدايات وجودها تتصف بملامح محددة وصارمة للغاية في شكليتها. فقد كانت سرداً نثرياً موجزاً تماماً. تتضمن حبكة بسيطة ولكنها متصاعدة، وكانت خلواً من الإشكالية الفلسفية والنظرية بوجه عام، ينقصها العمق السيكولوجي في معالجة الشخصيات.

ومع بداية القرن التاسع عشر كانت القصة، شأنها شأن أجناس الأدب الأوروبي الأخرى، قد قطعت شوطاً كبيراً وصعباً. وتتمثل أهم مراحل هذا الشوط في حركتين أيديولوجيتين جبارتين هما النهضة والتنوير اللتان تركتا بصمات لا تمحّى على مجمل الحياة الروحية، بما فيها الحياة الأدبية، لشعوب أوروبا. فقد شكلت النهضة إحساساً إنسانياً جديداً بالعالم، زعزعت الهرمية الكنسية الإقطاعية، وأخرجت الإنسان من تحت نير دوغمائية القرون الوسطى، ثم وضعته ونشاطه في مركز الكون، محطمة بذلك سلم القيم التقليدية. لقد بدأ الإنسان يحيا في الأدب بوصفه شخصية، واكتسب كلّ شيء إنساني فيه "حقه في الشرعية". أما التنوير فقد أكد بدوره على جبروت العقل البشري وقدرته، بعد أن أعلن هذا العقل قوة تغيرية عظيمة، بل معياراً أسمى وقاضياً يحتكم إليه في جميع جوانب الوجود البشري. إذ من منا يجهل عبارة ديكارت الشهيرة "أنا أفكر، إذاً فأنا موجود؟"

إن حياة الإنسان من خلال علاقاته بالطبيعة والمجتمع، وكذلك مصيره ونشاط وعيه الذي يعالج مشكلات الوجود المتعددة، أي المشكلات الأخلاقية والاجتماعية والسياسية

والفلسفية، إن ذلك آخذاً على نحو تدريجي باحتلال الموقع المركزي في الأدب، وبإجراء تغيير أكيد في التقاليد المألوفة في هذا الجنس. وكانت التصورات الجديدة والأفكار والمفاهيم تتطلب وسائل استيعاب أخرى، وأدوات تعبير فنيّ جديدة.

وقد فعلت هذه العملية فعلها في القصة أيضاً.فليس من الصعب أن نلاحظ أن قصة القرن التاسع عشر، على الرغم من كل تنوعها، تتميز مبدئياً عن التجارب الباكرة في هذا الجنس. لقد ولى عهد البساطة والاقتضاب المعروفين في البدايات، وتراجعت كثيراً الحبكة المتصاعدة. وانتقل مركز الثقل من الأحداث إلى الإنسان. من هنا يجيء تعاظم العناصر التفصيلية والسيكولوجية. فلقد أصبح البطل أهم من السلوك والتصرفات التي غدت تحتل موقعاً ثانوياً، ذلك أن البطل الآن هو بطل يفكر ويشعر، إنه لا يعيش في عالم الوقائع وحسب، بل وفي عالم "الروح" أيضاً؛ وقد أضحى ذهنه وإنفعالاته الآن الميدان المفضّل الجدير باهتمام الأديب

يتميّز فن القصة في القرن التاسع عشر، و لا سيّما في زمن سطوة علم الجمال الرومانسي، بوجود الفكر المجرد والتفكير المحض اللذين رافقا طرح القضايا الاجتماعية والفلسفية والأخلاقية والفنية. وكما لو أن القصة كانت تنكر طبيعتها الجمالية الخاصة، راحت تلتفت إلى أسلوبية أجناس غريبة عليها، كالحوار الفلسفي، والمبحث الفكري، والوعظ الكنسي. فشرعت تستخدم استخداماً واسعاً تجربة النثر التأملي، ولا سيما فنّ المقالة التنويرية بوجه خاص. وكان حتمياً أن يفضي ذلك كله إلى إضعاف ثوابت جنس القصة. فهي قد ضاقت بأطرها، وأخذت تطمح إلى الخلاص من هذه الأطر. تلك هي النزعة الداخلية التي تتجلى بسهولة في كثير من الآداب القومية.

كان يمكن أن نظن أن هذا "التحطيم الذاتي" سيؤدي إلى اختفائها كلياً، وإلى الاستعاضة عنها بأنواع أخري من النثر القصير. غير أن ذلك لم يحدث، لأن ظروف وجودها الموضوعية، بل ووجود جنس القصة نفسه كانا حجر عثرة في وجه هذه النزعة الداخلية. ومع مرور الزمن كانت القصة تتحوّل أكثر فأكثر إلى مقام "أدب المجلات"، في حين كان لهذا النوع من الأدب قوانينه ومعاييره ونماذجه. فلنتذكر شكوى سكوت فيتزجيرالد المريرة، حين قال إنه كان يكتب قصصه على النحو الذي يعجبه، ثم "يفسدها" وهو يعدّها لتكون مطابقة لشروط المجلات. كانت "قوانين" المجلات تساعد على بعث المبادئ الأولى لجنس القصة، أي على إحياء الاقتضاب والبساطة وحيوية الحبكة، غير أنها - لحسن الحظ - لم تستطع القضاء على المكتسبات الجديدة قضاء نهائياً.

فالطابع الدياليكتيكي لتطور جنس القصة، وكذلك تعدد الأشكال النثرية الموجزة في أدب القرن التاسع عشر كانا مشروطين بالصدام والمواجهة بين الجانبين المذكورين.

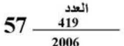
وعلى القارئ ألا يتضايق من "عدم التشابه" بين قصص المرحلة المعنية؛ إذ حقاً أن "المسافة كبيرة جداً" بين هوفمان وتوين، إلا أنهما، كما يقال، يقعان ضمن حدود مساحة واحدة.

.2.

كلّ أثر من آثار الفن (بما في ذلك الأدب) هو ثمرة نشاط الوعي الإبداعي للفنان. وهذا الوعي الإبداعي ذاته يتشكل تحت تأثير عوامل متنوعة ومتداخلة يطلق عليها في علم الأدب مصطلح "العصر". إن مفهوم "العصر" يشمل جوانب الحياة الاجتماعية والاقتصادية، وأحداث التاريخ السياسي وأكثر ظروف الصراع الاجتماعي تعقيداً، والمعارك الأيديولوجية وحركة الفكر العلمي والفلسفي وتطور النظم الجمالية والاتجاهات الفنية. فالعصر هو جماع ظروف حياة المجتمع الروحية والمادية في مرحلة معينة من تطوره. وقد يكون تأثير مجمل ما في الحياة من جوانب مختلفة على الوعي الإبداعي مباشراً أو غير مباشر.

إن معرفة العصر شرط ضروري للفهم الدقيق والكامل لما تسفر عنه الآثار الفنية من مغزى وقيمة فنية. ولهذا بالضبط لابد أن يكون

انشتاين



أوغست كونت

المرء لنفسه تصوراً عن القرن التاسع عشر من وجهة نظر التطور الاجتماعي والتاريخي والعلمي والفلسفي والفني، ولو في حدود الإلمام بالملامح العامة على الأقل.

إن مقارنة "القرن الحالي بالقرن الماضي"، قد تخيل لنا أن القرن التاسع عشر كان زمناً هادئاً خالياً من الحيوية الطموحة. ولكن ذلك ليس إلا ما يخيل لنا نحن، أبناء القرن العشرين، أصحاب الذاكرة المزدحمة بحربين عالميتين أودتا بحياة ملايين البشر، وقيام أول دولة اشتراكية في العالم ترتب عليه بناء المعسكر الاشتراكي، وسقوط النظام الاستعماري، وظهور الأنظمة الشعبية الديمقراطية في بلدان آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية، والانقلاب العلمي التقني والقنابل الذرية وغزو الفضاء، وما قامت به الإمبريالية المعاصرة من مغامرات دموية.. الخ. وبالطبع، إن زمننا هذا في عصر الفضاء والحاسوب والذرة، حيث أنجزت البشرية قفزة عملاقة في مجال التطور التكنولوجي، ووجدت نفسها - إذا أمكن القول - أمام خطر التدمير الذاتي، هو عصر لا يقبل المقارنة بالقرن التاسع عشر الذي يتراءى لنا عصر حروب صغيرة وثورات صغيرة وتقدم بطيء في جميع مناحي الحياة المادية والروحية.

غير أنّ ذلك الزمن لم يكن أبداً يبدو لأبناء القرن التاسع عشر زمناً هادئاً رتيباً.

لقد كانوا يفهمون جيداً فكرة "تسريع التقدم"، ذلك أنهم أيضاً كانوا يقارنون "عصرهم الحالي" بـ "العصر السالف"، أي بالقرن الثامن عشر، بحيث أن عصرهم كان يبدو لهم مليئاً بالأحداث العاصفة. إنّ لـ "قانون النسبيّة" فاعلية في علم النفس الاجتماعي التاريخي أيضاً، ويجب علينا أن نوافق على أن القرن التاسع عشر كان يفيض بالحوانج اللاهبة والحركة الجبارة إلى الأمام، بالمقارنة مع الأزمنة التي سبقته.

على مشارف القرن التاسع عشر وقع حدثان شهيران هما حرب الاستقلال الأمريكية، والثورة البرجوازية الفرنسية، اللتان حددتا الطابع الجديد للتطور الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والأيديولوجي، كما ابتدأ القرن التاسع عشر بحروب نابليون، التي زجّ فيها بجميع دول أوروبا الوسطى والجزر البريطانية. غير أن هزيمة نابليون لم تفض إلى "السلام الأبدي" المرغوب. فتتالت الصدامات المسلحة واحداً إثر آخر، من حرب إنكلترا مع أمريكا (1812 - 1814)، إلى الحرب بين الولايات المتحدة الأمريكية المكسيك (1846 - 1848)، ومن التحالف بين فرنسا وإنكلترا ضد روسيا 01853 - 1856)، إلى الحرب بين بروسيا وفرنسا (1870 - 1871). وكانت الحياة الداخلية لهذه الدول تترنح تحت ضربات الثورات البرجوازية وانتفاضات التحرر الوطني والحركات الديمقراطية الراديكالية والعمالية، والحروب الأهلية، و"النزاعات" الاستعمارية المسلحة ...الخ.

ولنوافق أيضاً على أنه كان لدى الأوربيين والأمريكيين ما يدفعهم إلى الحديث عما في عصرهم من "كوارث لم يسبق لها مثيل". وبالفعل، فإن التاريخ السابق لم يعرف مثيلاً لذلك من قبل.

وفي المجال الاجتماعي الاقتصادي كان القرن التاسع عشر عصر الثورات الصناعية والترسيخ النهائي لأسلوب الإنتاج الرأسمالي، ومن ثم مراكمة رأس المال الصناعي والمالي وتشكيل الاحتكارات والتروستات والكارتيلات العالمية. وفي أواخر القرن دخلت الرأسمالية الأوروبية والأمريكية مرحلة الاحتكار. وقد أفضى هذا كله إلى توزيع جديد للقوى الطبقية في المجتمع، وإعادة تنظيم بنى الدولة، الأمر الذي ترتبت عليه بالتالي تحولات في الوعي السياسي للشعوب.

ومما لا جدال فيه أن القرن التاسع عشر كان زمناً رسخت البرجوازية خلاله أقدامها في الاقتصاد والسياسة والأيديولوجيا، لكن من الواضح بالقدر نفسه أن البرجوازية قد استنفدت إمكاناتها كقائدة للتقدم التاريخي. لقد تبخرت ثوريتها بعد أن أخلت مكانها للنزعات البالية الرجعية والمحافظة، وبذلك انتقل دور زعامة التاريخ إلى البروليتاريا.

.3.

لم تكن حياة ذلك العصر الروحية والذهنية أقلّ حيوية ونشاطاً، وقد أعلنت عن نفسها بجلاء عظيم، فتجلىّ ذلك في حركة الفكر العلمي والفلسفي والجمالي.

كان تطور الأفكار الفلسفية في القرن التاسع عشر حيوياً ومتناقضاً وشيقاً، إذ دشّنت بداية القرن بما كان للفلسفة الكلاسيكية الألمانية من تأثير جبّار. وقد كشف التقدم الاجتماعي وحركة الفكر العلمي الصاعدة عن إفلاس المادة التنويرية التي سادت في القرن الثامن عشر، وعن طابعها الميكانيكي والمثالي، وكذلك عن عجزها عن تجاوز حدود المنطق الصوري والسببية المباشرة. ولئن كانت أفكار التنوير في مجال السوسيولوجيا والسياسة استمرت زمناً طويلا وهي تحرّك وعي البشرية، بل ولم تفقد كامل قيمتها حتى يومنا هذا، فإن التنوير كان على وشك أن يستنفد نفسه في ميدان الغنوصيولوجيا عند مشارف القرن التاسع عشر. ذلك أن لوحة العالم المبسطة التي لم يكن فيها مكان للتناقضات الداخلية وللتطور الدياليكتيكي أضحت غير مرضية في ضوء التجربة العلمية والاجتماعية الجديدة.

وبدلاً من مفكّري "العصر الموسوعي" جاء عمالقة جدد هم كانط وفيخته وهيغل وشيلنغ. وقد أغنى هؤلاء الفكر الفلسفي بفهم تناقض العالم وبأفكار التطور الديالكتيكي والتقدم الاجتماعي التاريخي. ولا يقل أهمية عن ذلك كونهم في مجال الغنوصيولوجيا قد تجاوزوا إطار عقلانية المنورين القاسية (وإن لم ينكروها) وأدخلوا إلى نظام مناهج المعرفة العام كلا من الحدس والخيال بوصفهما أهم عنصرين في ذلك النظام، وبذلك قدّموا تأسيساً فلسفيا لمبادئ التفكير العلمي والفني الجديدة التي ولدت على تخوم القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

كما كان لما عرفته العلوم الطبيعية من تطور عاصف تأثير هائل على طابع تطور التفكير الفلسفي في القرن التاسع عشر. فقد سدد تطور العلوم الطبيعية الضربة القاضية لتحطيم التصور التقليدي حول نشوء الكون والحياة الحية البشرية. إذ يمكن القول بأن أعمال تشارلز داروين فعلت فعلها في زعزعة ما استقرّ قروناً في وعي الأوروبيين حول هذا الموضوع. ثم إن الفكرة القائلة بأن العالم ثابت لا يتغير تخلت عن مكانها لفكرة الحركة الدائمة التطور. وقد أصبح مفهوم التطور هذا مفتاحاً أساسيا في الحياة الذهنية إبان القرن التاسع عشر، ثم تسرب إلى الاقتصاد والسوسيولوجيا والفلسفة وعلم الجمال وعلم التاريخ، هذا إذا لم نتطرق إلى جميع ما يمكن أن يكون للعلوم الطبيعية من تفرعات.

بلغ العلم الكلاسيكي في القرن التاسع عشر أعلى قممه، وخيّل أنه قد أرسى أهم قوانينه على الإطلاق؛ غير أن ذلك كان ما يُخيّل ليس إلاّ. فمنذ النصف الأول من القرن ظهرت مفاهيم وأفكار وتصورات جديدة بدت في أول الأمر عبثية، لا منطقية ولا تنسجم مع مبادئ التفكير العلمي التقليدية. وبالتغلب على الجمود والعطالة الفكرية والعداء الصريح الذي أبداه أعمدة العلم، استطاع لبتشيفسكي وبولياي وريمان وبلانك وكثيرون آخرون أن يعبّدوا الطريق لعلم جديد "غير كلاسيكي" وأن يعيدوا بناء لوحة الكون جذريا. وعلى أية حال، فإن القيمة الثورية لنشاطهم لم تتضح إلا في نهاية القرن التاسع عشر، بعد أن نشر اينشتاين أهم أعماله.

إن مكتسبات العلم الكلاسيكي العديدة والمؤثّرة، مثله مثل التحولات الاجتماعية الاقتصادية في حياة الدول الأوروبية، لم يكن في وسعها إلاّ أن تنعكس على حركة الفكر الفلسفي. لقد تبيّن أن سطوة "الألمان العظماء" لم تَدُمْ إلاّ زمناً قصيراً نسبياً، على الرغم من أنّ تأثيرهم على الفلسفة الأوروبية ما يزال حاضر الصدى حتى الآن.

إن اكتشافات العلوم الطبيعية التي تعتمد على التجربة والملاحظة، بالإضافة إلى التقدم العاصف في مجال الإنتاج الصناعي، وإلى تطور البحوث التطبيقية، إنما أسفرت عن ظروف ملائمة لظهور فلسفة جديدة أطلقت على نفسها اسم الفلسفة "الوضعية". وقد

تأسست هذه الفلسفة على يدي أوغست كونت، وكان من أبرز أعلامها لويس وسبنسر وتين. كانت الوضعية ترفض "الميتافيزيقا" وتصفها بأنها أية "نظرية عن بدايات كل ما هو حيّ، وعن مبادئ الوجود الكليّة التي لا يمكن تكوين معرفة عنها بوساطة التجربة الحسيّة المباشرة".

وفي حقيقة الأمر، فقد رفض الوضعيون القيمة العلمية لكل فلسفة. لقد كانوا على يقين بأن "العلم لا يحتاج إلى أية فلسفة تقف فوقه، بل عليه أن يعتمد على نفسه".

وبدلاً من الفلسفة كانوا يطرحون "منظومة العلوم"، أي "علماً عاماً"، يكشف عن العلاقة القائمة بين الميادين المستقلة للمعرفة، ويكون قادراً على استخلاص نتائج رئيسة من العلوم الطبيعية والاجتماعية. وقد كان الوضعيون أنصاف لا أدريين في مجال الغنوصولوجيا.

فلم يكن يقلقهم مضمون "الأشياء في ذاتها"، ولا مشكلات السببية ...الخ. وكانت مهمة العلم، من وجهة نظرهم، تتمثل في وصف الظاهرة وصوغ قوانينها. أما ما يتعلق بجوهر الظواهر وأسبابها فليس إلا من ضروب "الميتافيزيقا". كما كانت الواقعة العلمية وما يترتب عليها من خلاصة هي المقولة المركزية في نظرية المعرفة لديهم. وليس من باب المصادفة إن بدت الفلسفة الوضعية، وعلى نحو مفاجئ، قريبة مما أسفرت عنه "مدرسة مانشستر" من النظريات الاجتماعية والاقتصادية التي سخر منها ديكتر سخرية رائعة في "الأزمنة الصعبة".

نيتشه

وبصرف النظر عن اهتمام الوضعيين بالمعرفة "الإيجابية"، إلا أنهم - من حيث الجوهر - ظلوا مثاليين. وربما لهذا السبب كانوا يخططون بسطحيّة لوضع بنى وقوانين بيولوجية لحياة المجتمع (تين وسبنسر) ولكنهم ساعدوا على نشر الأفكار المتعلقة بما بين الظواهر في الطبيعة والمجتمع من علاقة شاملة، وبالتطور بوصفه القانون الأهم الذي يخضع له كل ما هو حيّ، وبالعلاقة المتبادلة بين الفرد والبيئة التي تشكله...الخ.

لقد كان للفلسفة الوضعية في تطور الفن الأوروبي (والأدب قبل كل شيء) دور فائق الأهمية. إذ أنّ لدينا جميع الأسس التي تتيح لنا النظر إلى المدرسة الطبيعية والتيارات المنتمية إليها بوصفها إسقاطاً للأفكار الوضعية على ميدان دراسة الواقع فنيّاً.

لم تستسلم المثالية الكلاسيكية لهجمات الوضعيين الضارية، غير أن "هجماتها المضادة" كانت منذ مشارف النصف الثاني من القرن التاسع عشر تفتقر إلى قوتها الماضية.

وفي الحقيقة فإن الفلسفة الألمانية في نهاية القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر كانت تمثل الذروة في تاريخ الفلسفة البرجوازية، إذ لم يتح لها بعد ذلك قط أن تبلغ تلك الأعالي. إن فقدان البرجوازية موقع القيادة في العملية الاجتماعية التاريخية قد جر وراءه انحطاطاً في الفكر النظري، وأزمة في الوعي، وتنبؤا بالنهاية، ومحاولات عقيمة لخرق طوق الضلالات المثالية، لكنها كانت محاولات من داخل أطر التفكير المثالي نفسه. إن العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر كانت في وعي الأوروبيين زاهية بألوان الديكادنس (الانحطاط)، أما الأنساق الفلسفية التي ولدت أو لاقت ذيوعاً في ذلك الزمن (شوبنهاور و نيتشه وهارتمان وبيرغسون) فكانت تحمل ملامح الانحطاط التي أطلق عليها في تاريخ الثقافة مصطلح **fine de siecle** أي نهاية القرن. ونحن ننظر إليها اليوم بوصفها نهاية القرن التاسع عشر تحديداً. إلا أنها كانت تعني لمعاصريها نهاية الحضارة الأوروبية.

ونشير أخيراً إلى حدث بالغ الأهمية في الحياة الأيديولوجية لأوروبا القرن التاسع عشر، ألا

أوغست كونت

وهو ولادة منظومة أفكار ثورية تمثلت في المادية التاريخية والديالكتيكية كأسس لنظرية علمية جديد مبدئيا، وثورية حقاً في نظرتها إلى تطور الطبيعة والمجتمع. إنها النظرية الماركسية التي تعتمد على دراسة التطور الاجتماعي الاقتصادي والسياسي في البلدان الأوروبية المتقدمة، وعلى أولى المعارك الطبقية التي خاضتها البروليتاريا، وتستند إلى مكتسبات العلم الكلاسيكي والفلسفة (بما في ذلك المادية التنويرية، والمثالية الألمانية).

وقد شملت هذه النظرية جميع ميادين الوجود والنشاط الإنساني، بدءاً من قوانين الطبيعة وانتهاء بقوانين الفن، وخصت بمعظم اهتمامها مشكلات الاقتصاد والسوسيولوجيا والسياسة والفلسفة. وكان دعاة الماركسية يرون فيها أساساً نظرياً لتغيير العالم تغييراً جذرياً فجعلوا منها أيديولوجيا البروليتاريا بوصفها الزعيم الجديد للعملية التاريخية.

ومن المعروف للجميع أن الانتشار الواسع للماركسية، أي لتلك العملية التي استطاعت الأفكار الثورية من خلالها أن تسيطر على وعي الجماهير وأن تصبح دليل عمل لها، وهو مسألة تنتمي في معظمها إلى القرن التاسع عشر، بمعنى أن هذه النظرية نفسها كانت ثمرة الحياة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والذهنية التي كانت سائدة في ذلك القرن.

.4.

كان من الطبيعي أن يخلّف مجمل ما أشرنا إليه أعلاه من ظروف حياة القرن التاسع عشر المادية والروحية بصماته على تطوير الفكر الفني الأوروبي والأمريكي، وعلى الفن نظرية وممارسة، ولا سيمّا على الأدب قبل كل شيء، فلم يسبق لتاريخ الأدب أبداً أن عرف هذا المقدار من الازدهار الفذ لمختلف المدارس والاتجاهات، ومن الصدامات فيما بينهما، وهذه الإطاحة السريعة بالتيارات المهيمنة.

لقد مرّت بداية القرن تحت راية الصراع الضاري بين الكلاسية والرومانسية التي تسلّحت بما قدّمته الفلسفة الألمانية من أفكار في علم الجمال والغنوصولوجيا. وتكلّل هذا الصراع بانتصار الفن الرومانسي الجديد الذي أفرز أعلاماً بارزين هم الأخوان شليغل وتيك ونوفاليس وهوفمان وهايني في ألمانيا؛ ووردزورث و كولريدج وبايرون وشيلي وكيتس وسكوت في إنكلترا؛ وشاتوبريان ودي ستال ولامارتين وهوغو وفيني وجورج صاند في فرنسا؛ وإرفنغ وكوبر وبو هوثورنوملفل ولونغفيلو في الولايات المتحدة الأمريكية.

كان الرومانسيّون في معظمهم متمردين، مثاليين، وكانوا صوفيين إلى حدّ ما. وقد رفعوا حياة الروح عالياً "الواقع العادي" وأعلنوا الفن وسيلة رئيسية لمعرفة "الحقائق العليا"، واعتبروا الشعراء رسل الإنسانية وقادتها. لقد بذلوا جهوداً مضنية من أجل تخليص الوعي البشري من براثن النظام البرجوازي الجديد وتأمليته للعالم. وليس ثمة من داع للقول إنهم أخفقوا في تحقيق ذلك. سيما وأن إنجازات الأيديولوجيا وعلم الجمال الرومانسيين كانت عظيمة وذات شأن.

ليس المكان هنا مناسباً لاستعراض تلك الإنجازات بالتفصيل، بل ولا حتى لتعدادها. وسنكتفي بالإشارة، على سبيل المثال، إلى واحدة منها فحواها أن الرومانسيين هم أصحاب شرف اكتشاف الإنسان (أي أعرافه وطباعه ووعيه وعاداته وسلوكه، بل ومصير كل فرد) بوصفه ثمرة التاريخ. ولم تكن تفصلهم إلا خطوة واحدة عن بلوغ الفهم القائل بأن المصير والوعي البشريين يتشكلان تحت تأثير البيئة الاجتماعية وحياة العصر الاقتصادية والاجتماعي والسياسية على اختلاف مستوياتها، والحركات الأيديولوجية المزامنة لهما ...الخ. وحين تم القيام بهذه الخطوة غدت الرومانسية مرغمة على الانسحاب. لقد تبين أن المهمة الجديدة، أي مهمة البحث الفني في الوجود والوعي البشريين من خلال تفاعلها مع الواقع الاجتماعي، كانت تفوق مقدرة الرومانسيين.

وعندئذ كانت الفرصة قد سنحت للواقعية النقدية وحان وقتها.

وظهرت في الساحة الأدبية الأوروبية والأمريكية، وفي أوقات مختلفة، كوكبة من المواهب الجبّارة الرائعة "بفهمها العميق

للعلاقات الواقعية"، بالمعنى الذي عبّر عنه ماركس، ومنهم بلزاك وستندال وميريميه وديكنز وثيكيري وش. برونتي وتوين وآخرون ممن كشفوا للعالم في كتبهم المعبرة والبليغة عدداً من الحقائق السياسية والاجتماعية يفوق ما كشفه جميع المحترفين من سياسيين وكتّاب اجتماعيين ووعّاظ أخلاقيين معاً... فقد صور الأدب الواقعي جميع فئات البرجوازية؛ ولم يوقف عظماء الواقعيين أنفسهم على تصوير الأوساط البرجوازية وحدها، بل جعلوا مادة اهتمامهم وبحثهم الفني تشمل شتى فئات المجتمع، بدءاً من الأرستقراطية العليا وحتى الفلاح والعامل والحرفي والبروليتاري الرث.

ولكن ماذا عن الرومانسيين؟ هل غادروا الميدان وطواهم النسيان حقاً؟ كلا، بالطبع، فاكتشافاتهم الفكرية والفنية والتقاليد الخصبة التي أرسوها بقيت حيّة. ونستطيع أن نجدها، بالدرجة الأولي، ورغم ما في ذلك من مفارقة، في إبداع الواقعيين الذين بدا كثيرون منهم طريقهم الإبداعي بوصفهم رومانسيين تحديداً. فقد استخدم هؤلاء الواقعيون، وعلى نطاق واسع، ما قدمته الحركة الرومانسية من إنجازات فكرية وفنية وراحوا يطورونه ويعمقونه ويدفعونه في اتجاه جديد. على أن سوسيولوجيا الواقعية النقدية برمتها، من حيث الجوهر، تنطلق من النظرية الرومانسية حول "الإنسان التاريخي".

وأكثر من ذلك، فإنّ اكتشافات الرومانسيين الفنية وما صقلوه من أساليب، بل وأسلوبية الرومانسية نفسها، إنما لاقت أصداءها المتعددة في علم الجمال لدى عظماء الواقعيين.

وليس عبثاً أن يتحدث الباحثون المعاصرون أكثر فأكثر عن "رومانسية" كلٍّ من ديكنز، وبلزاك، وفلوبير، والأخوات برونتي، وثاكري، وميريميه، وستندال..الخ.

لقد كان الموروث الرومانسي متيناً فاستمر يمارس تأثيره على التطور الأدبي في أوروبا وأمريكا حتى نهاية القرن التاسع عشر. بل وما زال ذلك الموروث فعّالا في عصرنا أيضاً، حيث أنّه يؤثر على منهجية أحدث الآداب. وليس من باب المصادفة أن يلجأ بعض علماء الأدب في دراستهم ظواهر معينة في أدب العشرينات والثلاثينات، إلى مصطلح "الواقعية الرومانسية" الذي خيّل أنه عديم المعنى.

فلكي نفهم الجدلية المميّزة في تجليات الموروث الرومانسي في أدب النصف الثاني من القرن التاسع عشر، علينا أن نتصور طبيعة بعض تيارات العصر المنهجية والصراع الداخلي فيما بينها، ولو في خطوطها العريضة على الأقل. وتجدر الإشارة هنا إلى ما بين العلم والفلسفة والإبداع الفني من تأثير متبادل ومعقد يسفر أحياناً عن ظواهر مفاجئة، ولكنها برغم ذلك مهمة في عملية التطور التاريخي الأدبي.

وهكذا، مثلاً أدى تأثير الفلسفة الوضعية والتقدم الواضح في العلوم الطبيعية إلى ظهور فكرة استخدام "المناهج العلمية" في الأدب ومعها فكرة تحويل الأدب إلى "أداة للمعرفة العلمية" باردة وحيادية. وكانت حماسة الفن الواقعي التي كانت تنصبّ على دراسة الواقع الاجتماعي والإنسان في المجتمع دراسة فنية، قد أثقلها الانشداد إلى تسجيل تفاصيل الملاحظات الإمبريقية وإلى تضخيم دور العوامل البيولوجية في السلوك البشري.

وأخذت مبادئ النمذجة الواقعية والتعميمات الفنية الكبرى تضعف وتذوب في دوّامة التجارب الإمبريقية. كما شرع الأدب يكتسب طابعاً "علاجياً طبيّاً" إلى حد كبير.

وبدئ كذلك بتداول مصطلحات من قبيل "التجريبي" والعلمي"..الخ، في مجال بعض أجناس النثر الفني. وبكلمات أخرى، فقد كان يتشكل منهج جديد دخل تاريخ الفن تحت اسم المذهب الطبيعي NNTURALISM

وقبل أن يصبح المذهب الطبيعي نسقاً فنيّاً مستقلاً بزمن طويل، كانت ثمة ردة فعل قوية في الأدب الأوروبي ضد النزعة "الطبيعية". وقد اتخذت ردة الفعل تلك في الأساس اتجاهين اثنين: الأوّل ضد نفعية الفن وتوظيفه لحل مسائل من اختصاص البيولوجيا والسوسيولوجيا والعلوم الأخرى، والثاني ضد

الإمبريقية وإذابة الفكر الفني في تفاصيل الوجود البشري المعيشية والفيزيولوجية وغيرها. وقد نشأت على هذا الأساس حركات وتيارات جديدة في الفن والأدب كان أهمها المذهب الجالوي (مذهب الفن للفن)، المذهب الرمزي. وقد اعتمد كلا هذين المذهبين على الموروث الرومانسي الذي راحا يؤولانه كل على طريقته، وفقاً لما تمليه متطلباته الخاصة وأهدافه. فانطلق الجمالويّون من تصوراتهم الرومانسية حول أهم معاني الفن في حياة البشرية ومن عبادة الجمال الرومانسية، فصاغوا نظرية (الفن للفن) وطالبوا الفنان بالانقطاع عن الواقع الإمبريقي (بما في ذلك الواقع الاجتماعي) وبأن يعزل نفسه في "برج عاجي"؛ أما الرمزيون فقد رأوا في الإمبريقية تهديداً لقدرة الفن التعميمية والتفتوا إلى مجموعة الرموز الرومانسية فصاغوا في ضوئها نظريتهم الجمالية التي تقوم على الرمز (بتعدد معانيه وغموضه وإيحائيته) بوصفه الشكل الأسمى، والشكل الوحيد المقبول من بين أشكال التعميم الفني لوجود الإنسان وجوداً شخصياً واجتماعياً. ولقد كشف الموروث الفني عن نفسه بجلاء في بعض آخر من الأنساق الفنية خلال النصف الثاني من القرن التاسع عشر، مثل "ما قبل الرَّفائيلية" و "الرومانسية الجديدة" وما شابه ذلك، وهي أنساق مشبعة بالاحتجاج ضد "القيم" الراسخة في الأخلاق البرجوازية والفن البرجوازي.

لامارتين

كان التطور التاريخي الأدبي في القرن التاسع عشر يمثل عملية معقدة من التفاعل والصراع الداخلي والإثراء المتبادل بين جميع ما ذكرناه أعلاه (وكثير مما لم نذكره من حركات وتيارات واتجاهات.

وينبغي أن نضيف إلى ذلك أنه في أوقات احتدام التناقضات الاجتماعية السياسية والنزاعات الطبقية كانت تظهر في مختلف البلدان، وبصورة عفوية، تيارات أدبية ذات صبغة اجتماعية في الأغلب. وننسب إلى هذه التيارات، على سبيل المثال، الكتابة الاجتماعية والشعر الراديكاليين اللذين واكبا الكفاح من أجل تعديل الانتخابات في إنكلترا، وكذلك أدب الحركة التشارتية، والشعر الديمقراطي الثوري سنة 1848، والشعر والأدب الاجتماعي إبّان كومونة باريس، والشعر الاشتراكي الإنكليزي في ثمانينات القرن الماضي..الخ. وقد اعتمدت هذه التيارات اعتماداً كبيراً على الإنجازات الفنية والخبرة التي أسفرت عنها جميع الأساليب والمدارس المنهجية وليدة العصر. فكان تأثيرها الخاص على العملية الأدبية يغلب عليه الطابع الأيديولوجي. وبدهي أن ما زرعته هذه التيارات من بذور قد أعطى أكله حتى في مجال المنهج الفني، ولكن ليس فوراً، وليس إلا في القرن العشرين، حين بدأت تتشكل الواقعية الاشتراكية.

إن لوحة الحياة الجمالية والأدبية التي رسمناها هنا للقرن التاسع عشر، وعلى الرغم من كل ما يعتورها من تخطيطية وتبسيطية وفجاجة، تتيح لنا أن نستنتج أن تلك الحياة كانت مفعمة بالطاقة والحيوية والتناقضات الداخلية والصراع الضاري. فلم يسبق لعصر من العصور أن أعطى البشرية خلال زمن قصير نسبيا هذا العدد الوافر من العمالقة في ميدان الأدب، مثل: هوفمان، وهايني، وهوغو، وبلزاك، وستندال، وفلوبير، وزولا، وبايرون، وشيلي، وديكنز، وثاكري، وسكوت، وادغار ألن بو، ومارك توين، وكثرة أخرى من الشعراء والكتّاب الأفذاذ الذين استقر إبداعهم في خزانة كنوز الأدب العالمي إلى الأبد.

.5.

إن جعل الفنانين أبطالاً في أعمال أدبية، والفن مادة للتعبير والتمحيص الفني، لهو أمر على قدر من الندرة طيلة قرون مديدة من

تطور الفن الأوروبي، بحيث أن الوصول إلى أية خلاصات تعميمية في هذا المجال يبدو لنا مستحيلاً. وهناك استثناءات، برغم ما عليها من تحفظات، من بينها الشعر الغنائي الذي يتكون مضمونه من العالم الداخلي للشاعر، ومن أحاسيسه، وتأملاته، وعواطفه؛ وفن الصورة الذاتية (اوتوبورتريه) في الرسم، والسيرة الذاتية في الأدب، والمحاولات القليلة التي تعتمد الشكل الفني (الشعري او النثري) لعرض بعض قواعد و "قوانين" الفن التي تعتبر "حقيقة" في مرحلة معينة من التطور الجمالي في المجتمع. وتتلخص التحفظات التي أشرنا إليها أعلاه في أن صورة الفنان تقدّم لنا في معظم الحالات من جانبها الإنساني العام. أما الوعي الإبداعي، أي ما يجعل الشاعر شاعرا، والرّسام رسّاماً، فيبقى خارج حدود التعبير. أمام يخص النظرية والممارسة الفنيتين، بوصفهما موضوعين للتفكير والتعبير في الأدب، فإنه لا يمكننا الحديث عنه بجدية إلا تطبيقاً على عصر التنوير والوقت الأكثر تأخراً عنه.

ويعطينا القرن التاسع عشر دفعة قوية إلى الأمام في هذا المجال. ذلك أنّ الأيديولوجيا الرومانسيّة رسّخت نظرة جديدة إلى معنى الفن وقيمته في حياة المجتمع. وإلى وظيفة الفنان الاجتماعية، فلم تعد حدود الفن تقف عند التمجيد الديني والفضائل المسيحية، وعند المواعظ الأخلاقية، وتعليم القارئ أو حتى تسليته على نحو ما كان معهوداً في العصور الخوالي. لقد أصبح الفن يعي نفسه بوصفه أهم مجالات الحياة الروحية لدى البشرية، وبوصفه نوعاً من النشاط القادر على تزويد الإنسان بنظرة جديدة إلى العالم وإلى نفسه بالذات، وإطلاعه على أسمى حقائق الوجود التي تعجز حيالها وسائل المعرفة الأخرى، وإماطة اللثام له عن الصورة الحقيقية للوجود النموذجي وبذلك يساعد الفنّ على إعادة تكوين الإنسان والواقع.

لم يكتف الفنّ والفنانَ في هذه الظروف بمجرد اكتساب "وضع" جديد، بل إنهما تحمّلا أيضاً مسؤولية هائلة جعل إدراكها من الفنان شخصيّة مأساويّة على نحوٍ حتميّ تقريباً.

والحال، فليس من العجيب أن نجد في الأدب الرومانسي أن الفنّ أصبح مادّة للبحث الفنّي، فيما أصبح الفنان بطل ذلك الأدب.

وينطبق ما قلناه انطباقاً صحيحاً تماماً على القصص الرومانسية في النصف الأول من القرن التاسع عشر، وإن كان التوكيد على أهمية المواضيع يختلف باختلاف الآداب القومية، طبعاً؛ بل إن معالجة المشكلة تتفاوت أيضاً، إذ تتمثل النماذج الكلاسيكية في القصص الرومانسية التي تدور حول الفن في الرومانسيين الألمان وفي طليعتهم أ.ت.أ. هوفمان، الذي كان أفضل استعداداً من غيره لاستيعاب وفهم الميل الرومانسي لتوحيد مختلف أنواع النشاط الفني في نظرية للفن عامة. فقد كان هوفمان رساماً وموسيقياً ومعمارياً، له مؤلفات موسيقية كثيرة (من بينها أوبرات) ورسوم ولوحات ونقوش جدارية. ويزخر نثره بمصطلحات وتوصيفات وتشبيهات تنتمي إلى ميادين الموسيقى والرسم والعمارة. فهو صاحب الفضل في التعامل مع هذه المصطلحات تعاملاً حراً دخل ميادين الاستعمال الأدبي على نطاق واسع، ولا يزال قائماً حتى الآن.

تمثل قصة هوفمان "كنيسة الجزويت"، بمعنى ما، نموذجاً كلاسيكياً للقصة الرومانسية. فهي مكتوبة بضمير المتكلم، وتحتوي على الموضوع المتوارث لدى الرومانسيين، ألا وهو موضوع المخطوطة التي تقع بين يدي المؤلف بقليل أو كثير من المصادفة؛ وفيها أيضاً موضوع السر الذي يبقى لغزاً حتى النهاية. وأخيراً يقع القارئ على قصة مأساوية عن حياة فنان...الخ. غير ان الحبكة والسرد والشخصيات ما هي إلا نوع من "البناء الفوقي" القائم على أساس تأملات حول الفن وأهدافه ومغزاه. ونلاحظ، في هذا الخصوص، أننا نقع على تأملات مماثلة في كثير من القصص الرومانسية. وهي تطالعنا عند هوفمان على نحو ما مألوف في الأدب، على شكل نقاش جمالي أو تصادم بين آراء مختلفة يضمنه المؤلف وجهة نظره على لسان أكثر الشخصيات غموضاً. أما موضوع التأملات فهو تفاعل الأفكار والتصورات والقناعات في فضاء

محدود بمفاهيم "الطبيعة" و "المثل" و"الفن". ويقع في رأس هذا المثلث وعي الفنان وهو في تماس حيوي مع المقولات "الرفيعة" المذكورة. وتمتاز العلاقات المتبادلة التي يقيمها الفنان بين الطبيعة والمثال، والفن بدرجة عالية من التعقيد، سيّما وأن أية واحدة من هذه المقولات لم تكن في نظر هوفمان وحيدة المعنى قط. هذه المشكلات الفلسفية الجمالية التي يحاول الكاتب حلها، شأنها شأن الطرق الفنية المستخدمة في "كنيسة الجزويت"، ليس من العسير أن نجدها كذلك في قصص كل من هـ. هايني ("ليالي فلورنسا")، و ت. شتورم ("الموسيقي الهادئ")، و ج.دي نرفال ("سوناتا الشيطان")، و أو. بلزاك ("التحف المجهولة")، و ن . هوثورن ("سيد الجمال")، و إ.بو("الصورة البيضوية")، وأ.دي موسين ("قصة الشحرور الأبيض")، و ت. غوتييه (دانييل جوفار").

بدهي أن بين هذه القصص التي ذكرناها أعلاه من عدم التشابه مقدار ما هناك من اختلاف بين مؤلفيها الذين تغذوا، كما يقال، بعصارات ثقافات قومية مختلفة. فقد كان الكتاب الألمان يميلون إلى التجريدات، ذلك أن أكثر ما كان يشغلهم هو المشكلات الفلسفية الجمالية بوصفها كذلك. أما المادة الحياتية فكانت ضرورية لهم من أجل صوغ هذه المشكلات، أو بوصفها وسائل إيضاح. من هنا يجيء ما تحلت به الحبكات والصور من إجرائية معلومة كان القارئ ينظر إليها بوصفها "قواعد اللعبة"، وكانت تشكل عنصراً عضوياً في البناء الفني للقصة.

وكان الفرنسيون منغمسين بقضايا ملموسة في الصراع الأدبي، وبما يصيب الاتجاهات الأدبية من تبدل يجري تحت رعود المعارك الدائمة بين المجلات، بحيث أن عزلة الألمان الفلسفية بدت للفرنسيين في غير محلها. لقد كانوا يفكرون قبل كل شيء بالفن من خلال الأشكال والتجليات الملموسة التي كانوا هم أنفسهم شهوداً عليها (بل ومبدعيها إلى حد ما). ذلك هو منبع السخرية الشريرة، والتهكم المسموم، والتلميحات الشفافة لدى كل من غوتييه وموسيه. وحتى في قصة بلزاك "التحفة المجهولة" التي يطرح فيها أوسع المشكلات الفلسفية الجمالية، نجد تأملات وملاحظات حادّة الذكاء بصدد السجالات المعاصرة جداً آنذاك حول الرسم (على الرغم من أن الأحداث فيها تعود إلى ماضٍ بعيد كانت مثل هذه السجالات مستحيلة فيه). بينما نستطيع أن نلاحظ عند الأمريكيين الذين فنّهم القومي ما يزال في طور التشكل، فورة من الجمالويّة "العنيفة" التي ظهرت كردّة فعل عل ما تميزت به أيديولوجيتهم القومية من نفعيّة وبراغماتية. فليس غريباً أن واقعة خلق التحفة والاقتراب من الجمال في إبداع المؤلفين الأمريكيين، واقعة هي بحد ذاتها أهم لدى الفنان من النتيجة الفنيّة (كما عند هوثورن)، بل ومن الحياة البشرية التي تقدم قرباناً للفن (كما عند إدغار آلان بو)، في قصتيهما المذكرتين أعلاه.

غير أن ما أشرنا إليه من فروق لا يلغي القاسم المشترك الذي يكمن في أن جميع الرومانسيين كانوا مؤمنين بالفكرة القائلة بالأهمية العظيمة للفن في حياة البشرية، وبما للفنان من دور استثنائي في التقدم الاجتماعي.

بديهي أن الفنان يُمثل أمامنا في القصة الرومانسية بوصفه إنساناً غير عادي، تكون تطلعاته وأفكاره وآراؤه وأهدافه الحياتية أرفع من وعي الجماهير المبتذل، أو منقطعة عن ذلك الوعي على كل حال. ويكون مصيره البشري، في العادة، مأساوياً، لأنه لا يستطيع أن يخضع للـ"معيار" الأخلاقي من دون أن يهلك موهبته. غير أنه ينبغي التوكيد على أن جذور هذه المأساوية لم

جورج صاند

تكن في نظر الرومانسيين نابعة من النزاع بين الفنان والمجتمع بمقدار ما هي نابعة من صميم خصوصية الوعي الإبداعي الذي يجعل الفنان "متفرّداً" منعزلاً عن البشرية وغريباً عنها. لقد كان النزاع يحتل المقام الثاني ويعتبر تابعاً لخصائص الوعي. فليس من قبيل المصادفة أن الرومانسيين الألمان، بل وليس الألمان وحدهم، كانوا يختارون لمؤلفاتهم أبطالاً يمثلون فنانين وشعراء وموسيقيين عاشوا حقاً وذاع صيتهم بوصفهم "مجانين"، أو كان أولئك الرومانسيون يضفون على الشخصيات التي يبتكرونها سمات روحية تدعى "حساسية مرهفة" (عند هوفمان)، و "مرضاً روحياً (عند شتورم)، و"كبرياء مريضة"، وكان الناس المحيطون ينظرون إلى ذلك بوصفه "جنوناً".

ففي هذه السمات يكمن المنطلق الإبداعي ومصدر السعادة الأسمى لدى الفنان، وفيها أيضاً يكمن الشقاء الذي هو أساس مأساوية وجوده البشري.

لقد كان توجه الرومانسيين الفلسفي جلياً. إذ تنطوي قصصهم التي تعالج مشكلات الفن ومصائر الفنان على حضور دائم لمقولات الله والروح المطلق، والمنطلق الإبداعي الأسمى، والكائنات المتعالية، والمعرفة ما فوق التجريبية وما فوق الشعورية التي تتحقق بوساطة الحدس والخيال، و"روح الأشياء"...الخ، على أن نفحة الصوفية في إبداعهم أمر شرعي ومنطقي مثلما هي شرعية في مؤلفات كتاب القصة الذين جاؤوا بعدهم واعتمدوا على الموروث الرومانسي، أي لدى ما قبل الرفائيليين الإنكليز (د.غ. روستي)، والرمزيين الفرنسيين (م. شورب Schwob)، وعند أوائل الواقعين السيكولوجيين الأمريكيين (هـ . جيمس).

ولكن أياً كانت ضلالات الرومانسيين المثالية، فإن تناولهم الجديد لمشكلات الفن والإبداع كان دفعاً باتجاه انقلاب ثوري في علم الجمال، أما المعالجة الفنية لهذه المشكلات في ملاحمهم ورواياتهم وقصصهم فقد وهبت الإنسانية عدداً غير قليل من الدرر الباقية قيمتها مدى الدهر.

.6.

مع دنّو منتصف القرن التاسع عشر كانت الفكرة القائلة بأهمية دور الفنان في الحياة وبتطور الإنسانية التقدمي قد أصبحت تحصيل حاصل ولم تعد بحاجة إلى براهين.

فأخذ اهتمام الكتاب ينتقل إلى جوانب أخرى من المسألة، ولا سيما إلى النشاط العملي للفنان وموقعه في المجتمع.

إن كل اتجاه في الفن تثقله القوالب مع الزمن. وقد سبق لنا أن قلنا في هذه الدراسة إن الحبكات والشخصيات في القصص الرومانسية التي تتحدث عن الفن تتميز بطابع إجرائي معين كان عنصراً ضرورياً وعضوياً من عناصر المبدأ الفني العام. وقد كانت هذه الإجرائية بالذات تربة خصبة لظهور القوالب. فقد اقتحمت الأدب (ولا سيما أدب المجلات) حشود من عباقرة شباب ذوي جباه شاحبة ونظرة متنوعة وخطابات ملهمة، وكان هؤلاء يحتقرون الهموم اليومية والاكتفاء بإرضاء الحاجات الضرورية، ثم كانوا على نحو رفيع، بل وجميل بالدرجة الأولى، ينقطعون لوجه الفن في "سقيفات" ويتغذون ويموتون على نحو جميل كذلك، بمرض السلّ، فتبكيهم فتيات لا نظير لجمالهن.

أميل زولا

وقد أعلن العصيان في وجه هذا الوباء الجديد كتّاب جديّون كانوا ينتمون إلى مدارس واتجاهات تبين أنها لا تكتفي برفض القوالب الرومانسية الزائفة، بل وتتعدى ذلك إلى رفض مبدأ الإجرائية الرومانسية نفسه الذي أسفر عن تلك القوالب، وأولئك الكتّاب هم الواقعيون والطبيعيون في فرنسا، والحقائقيون Verista في إيطاليا، و"الرومانسيون الجدد"، وممثلو "أدب الأكواخ" في إنكلترا، والواقعيون النقديون، بل والرومانسيون المتأخرون (ملفل، مثلاً) في أمريكا. وقد كانت تبعات هذه العصيان كثيرة وجوهرية.

ونشير، بدءاً، إلى أن "الفنان" أو "المبدع" أو "العبقري" الذي يحتكر الهيمنة في

هايني

ديكنز

الأعمال الأدبية التي موضوعها الفن، كان مرغماً على أن يتزحزح من مكانه، بل وأن يتنحى جانباً أحياناً، لكي يفسح المكان لخدم الإبداع "الثانويين"، فقد غدا يقف إلى جانبه "أناس الفن البسطاء"، من ممثلين وراقصين ومعلمي موسيقى ولاعبي سيرك..الخ،

أي أناساً عاديين ذوي مصير بشري عاديّ. ونحن نصادفهم في قصص كل من شانفلري ("شيين - كايو")، وكلاديل ("المصارع")، ومندس ("حياة وموت راقصة")، وفيرجا ("فنانون تعساء")، وديكنز ("قصة ممثل جوال")، وغيسنغ ("بيت من خيوط العنكبوت")، وكثيرين غيرهم. وعلى نحو ما، فإن في كل من هذه القصص "سقيفة"، أي ظروفاً مادية بائسة، وحياة منغصة، وفقراً وجوعاً وأمراضاً، غير أن هذه القصص لم تعد، هنا، تقدّم "بنفس" رفيع رومانسي زائف، بل بكامل صدقها الحياتي الواقعي تماماً، بل والطبيعي **naturalistic** في بعض الحالات.

لقد تغير أيضاً مبدأ تصوير شخصيّة الفنّان وطبعه ووعيه. وشيئاً فشيئاً أخذت تُمحى وتذوب استثنائيته التي كانت ترفعه فوق البشر الغارقة في همومها المعيشيّة. فلم يبقَ من تلك الاستثنائية إلا الموهبة والإخلاص للفن إخلاصاً يدفعه إلى التجلد أمام ضربات القدر وأعباء الوجود. وفي كل ما عدا ذلك غدا الفنان في القصة الأوروبية إنساناً عاديّاً تماماً يتصف بكل ما للبشر من ميزات ونقائص وكبرياء ونذالةُ وشجاعة وجبن وذكاء وحمق وطيب وقسوة. لقد هبط عن قاعدة التمثال وأقام بين الناس.

كان اهتمام الكتاب في الأدب الرومانسي منصباً، كما رأينا، على الوعي الفنّي وعلى محاولة حلّ بعض المشكلات الفلسفية الجمالية التي ارتبط ظهورها بمفهومات مقولاتية مثل الطبيعة والمثال والفن. فبرز في النصف الثاني من القرن التاسع عشر منعطف جديد في تطور الموضوع، واحتلت الصدارة جملة من القضايا التي تؤلف مجتمعة ما يسمى بمشكلة "الفنان والمجتمع". وكان المقصود في هذه الحالة هو المجتمع لا بوصفه مقولة فلسفية سوسيولوجية مجردة، بل المجتمع بكل ملموسيته الاقتصادية والأيديولوجية والسيكولوجية المشروطة تاريخياً. إنه، بكلمات أخرى، المجتمع البرجوازي الأوروبي والأمريكي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

كان مبدأ الإجرائية الرومانسية آخذاً بفقدان قوّته المثمرة. فلم يستطع البقاء بوجود النمذجة الواقعية (بل حتى والطبيعية) للشخصيات والظروف. فقد كان حتمياً أن يجيء إلى الأدب الذي يصف مصير الفنان، بطل جديد هو إنسان حيّ، ملموس، يعيش في ظروف اجتماعية محدّدة ونموذجيّة. ولعلّ في الامكان كتابة بحث شيق في تصنيف صورة الفنان في الأدب الأوروبي إبان ذاك الزمان. ولكن من الواضح، حتى بدون تلك الدراسة، أن الغلبة في هذه الصورة ستكون لمأساويتها؛ إذ أن مأساوية مصير الفنان هي الموضوع الذي يخترق الأدب الأوروبي في القرن التاسع عشر ويوحّد جميع الاتجاهات والحركات والمدارس الأدبية، بدءاً من الرومانسية وحتى الرمزية. غير أن من الضرورة بمكان أن نؤكد على أن ما نعنيه من مأساوية في الأدب الواقعي لـه طبيعة أخرى تختلف عن تلك التي في الرومانسية.

ادغار آلن بو

لقد كفّ الفنان عن أن يكون مجرّد نبيّ، وكاشف حقائق، ومبدع مثال، وكاهن فنّ، ولم تعد وظيفته الآن تقتصر على "الإبداع"، بل أصبحت أيضاً تتجاوز ذلك إلى إيصال ما أبدعه هو (أو ما أبدعه غيره) إلى الجمهور. فلقد غدا الجمهور تحديداً هو الحكم والمقوم لجهود الفنان الإبداعية، وهو الذي يكافئه أو يحجب عنه المكافأة. إن النجاح لدى الجمهور هو الطريق إلى الادخار المادي والشهرة والتوفيق، فيما الإخفاق طريق قصير إلى النسيان والفقر والأمراض والموت. وهكذا

يقع الفنان تحت تبعية المجتمع الثقيلة وما دام مرتبطاً بمجتمع برجوازي، فإن هذه التبعية تنقلب إلى منبع لمأساوية مصيره البشري. وبذلك تضيع حياته وقواه هباء في صراع عقيم ضد لا مبالاة "الجمهور المحترم" الذي يضع اهتمامه بنقوده فوق كل اعتبار. إنه صراع ضد الحمق الجمالي والأذواق التافهة والتقلبات المفاجئة للدرجة، وضد النقد العديم المبادئ والمتكسبين من الفن...الخ.

ويحاول المجتمع أن يفرض أذواقه عليه، فإن خضع لـه صار معبوده، وإلا فهو منبوذ.. ولما كانت الموهبة الأصلية (كبيرة كانت أو صغيرة) لا تساوم، فإنها تترك في معظم الأحيان فريسة للإهمال، وسرعان ما تموت. وحده الإخلاص النزيه المتجرد للفن هو ما يدفع الفنان إلى لبقاء صامداً على الطريق المختار.

من هنا ينبثق في قصة أواخر القرن التاسع عشر موضوع آخر هو موضوع "الجمهور" الذي يدفع الكاتب إلى دراسة "آلية الشهرة" دراسة فنية، وإلى استيضاح أسباب النجاح والإخفاق والاعتراف والإنكار، وغالباً ما تتخذ معالجة هذا الموضوع أشكالاً مهولة، لاذعة في نقدها، كما هي الحال، مثلاً عند فيلييه دي ليل ـ آدان في قصة "آلة الشهرة"، وعند مارك توين في "أحيٌ هو أم مات؟"، أو عند دوديه في "الكتّاب الأخير".

وتحتل مكانة خاصة في هذا السياق قصة "شارلو دوبون" للكاتب الدانمركي هرمن بانغ الذي يصور لنا، وبأكثر أشكال التعبير حدّة، كيف يملي الجمهور البرجوازي رأيه ويطرح نظاماً أخلاقياً مميّزا هدفه إرضاء الأذواق التافهة. إنه جمهور لا يتطلب قيماً فنية، بل هو يستهلك بدائل عن الفن زائفة. ذلك أن معيار القيمة الجمالية عند هذا الجمهور هو النجاح الذي يقاس بالمال. ومثل هذا الموقف ينطوي على خطر مأساوي بالنسبة للفنّ برمّته، إذ أنه ينتج جيشاً كاملاً من العمليين الذين ينطلقون في علاقتهم بالفن من النظر إليه بوصفه وسيلة للغنى. إن الفن يكفّ عن أن يكون فنّاً بين أيديهم.

فلوبير

فليس في قصة بانغ من فنّان ولا فنّ، إذا ما توخينا الدقة. فهي لا تقدّم إلا عمليّين أحراراً وغير أحرار إزاء الفن، يفتقر أسلوبهم في الحياة وطريقة تفكيرهم افتقاراً كلياً للاهتمامات الفنية ويتركز هذا الأسلوب وتلك الطريق برمّتها على النجاح التجاري. إن قصة "شارلو دوبون" هي قصة إفساد نفس طفل صغير وقتل موهبته في سبيل دوافع جشع محض.

ويرسم لنا عدد كبير من قصص النصف الثاني من القرن التاسع عشر الصيغ الممكنة (والنموذجية تماماً) لمصير الفنان في المجتمع البرجوازي. فهي تتحدث عمّا يمكن أن يقع في هذا العالم لموهوب، سواء أكان شاعراً أو رسّاما أو ممثلاً أو راقصاً...الخ، و كان الكتّاب بين الحين والحين لا يكتفون بتصوير "ما أمكن أن يكون"، فيشرعون بالحديث عما كان بالفعل، وعندئذ تظهر على صفحات مؤلفاتهم أسماء وشخصيات فنانين عاشوا بالفعل، أمثال: ميسترال في قصة ا.دوديه "الشاعر ميسترال"، وفينيرون في قصة فالّس "جنازة فقير"، وميللي في قصة مارك توين "أحيٌ هو أم مات؟"، بينما تكتسب القصص نفسها طابع الدراسة.

مارك توين

إن تبعية الفنان المأساوية للمجتمع البرجوازي هي من أكثر المواضيع ثباتاً في القصص التي تتحدث عن الفن في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ولكن علينا أن نشير إلى أنه لم يكن الكتّاب جميعا يكتفون بالتعبير عن هذه التبعية وبدراسة تأثيرها المدمّر على مصير الفنان وموهبته. ونسرع إلى القول بأنه كانت تجري محاولات خجولة، بل ومخففة، لإيجاد طرق للخلاص من هذه التبعية. فكان بعض الكتّاب يبحثون عن ملجأ لهم في فكرة "الفنّ للفنّ" القديمة التي غدا إفلاسها جليّاً تماما في أواخر القرن. بينما

اقترح آخرون (أمثال هـ. ملفل في قصة "عازف الكمان") صيغة مشابهة شعارها "الفن لنفسك"، وزعموا إن في وسعها أن تضمن للفنان سعادة كاملة. وناقش فريق ثالث (توماس مان في قصة "المهرّج") فكرة التخلي عن استخدام القدرة الإبداعية عموماً.

ولكن الأدباء كانوا في كل مرّة، وعلى نحو مباشر أو غير مباشر، يثبتون فساد ما يقترحون من صيغ. ولنقل فوراً إن مشكلة تبعية الفنان بقيت بالنسبة للقرن التاسع عشر عصيّة على الحل.

إنّ نقل معظم الاهتمام إلى وضع الفنان في المجتمع وإلى مصيره لا يعني أن مشكلات الفن العامة قد إختفت كلياً من الثقافتين الأوروبية والأمريكية. فقد احتفظت تلك المشكلات بأهميتها، ولكنها بالطبع غيّرت من ملامحها قليلاً، لأن طرحها وحلها كانا يقتفيان خطى تطور أفكار العصر الجمالية. فليس من العسير أن نكتشف في قصص النصف الثاني من القرن التاسع عشر أصداء ما كان يدور من صراع أدبي وسجالات بين الواقعيين والرومانسيين، وبين الطبيعيين والجماليين...الخ.

وقد استمرت قضايا العلاقة والتفاعل بين مختلف أنواع الفن تقلق الكتاب، فراحوا يفكرون "بعدم كمال" الموسيقا والشعر اللذين لم يكونا قادرين على إيصال اللون والأشكال المرئة إيصالا مباشرا، وبعجز الرسم والنحت عن تجسيد امتداد الوجود في الزمن، وكذلك بقصور جميع الفنون التشكيلية والأدب عن بلوغ ما للموسيقا من تأثير عاطفي جبّار. لقد كانت تترسّخ في وعيهم فكرة تركيب syntes الفنون. وبديهي أن هذه الفكرة بحدّ ذاتها لم تكن جديدة، بل كان ينظر إليها الآن من منظور جديد يتناسب مع متطلبات العصر الجمالية الجديدة. ولم تفقد أهميتها حتى المشكلات "الأزلية" حول العلاقة بين النيّة الفنية وتجسيدها وبين الشكل والمضمون، بين المهارة والمنهج. ومع التطور الاجتماعي العاصف الذي عرفه ذلك العهد اكتسبت قضايا وظيفة الفن الاجتماعية حدّة خاصّة، وكانت تطرح الآن بكل تحديد تطبيقاً على النزاعات الطبقية الفعلية، وعلى ظروف التقدّم التاريخي المحسوسة تماماً.

توماس مان

تظل القصّة دائماً جنساً تجريبياً إلى حدّ ما. وهي، بحكم "صغر حجمها"، تمثّل حقلاً مريحاً لاختبار الأفكار الجديدة والمبادئ الفنية و "ترويضها" والتحقق من صلاحيتها.

ذلك هو وضع القضية في المدّة الأخيرة، على أي حال. إن مصير الفن ومصير الفنان، وهما موضوعان "تم اختبارهما" تجريبيًا في قصص القرن التاسع عشر، أصبحا على تخوم القرنين التاسع عشر والعشرين ملكاً لنثر واسع الحدود. وقد دخلا، سواء كموضوعيين أساسيين أو ثانويين، في بناء الروايات والمسلسلات الروائية الملحمية التي خلفها كبار أعلام ذلك العصر. إذ لجأ إليهما إميل زولا وموباسان ووايلد وتوماس مان وهنريش مان ورومان رولان وجاك لندن ودرايزر وآخرون كثيرون. فهل يعني هذا أن الموضوعين المذكورين وما واكبهما من قضايا أمور اختفت من القصة وإلى الأبد؟ قطعا لا.

إن القرن العشرين الذي انطلق بوتائر لم يسبق لها مثيل في مجالات التطور الاقتصادي والاجتماعي والروحي (بما في ذلك المجال الأدبي أيضا) يطرح على البشرية مهمات جديدة يشارك في حلها كلٌّ من الفنان والفن حتماً. إنهما يصطدمان بمشكلات جديدة لم يكن ممكناً أن تخطر على بال أحد في القرن السابق. ولكن ضرورة التجريب لا تتراجع إطلاقا. بل هي، على العكس من ذلك، تزداد إلحاحا بلا انقطاع. ويزداد كذلك عدد كتّاب القصّة المنغمسين بدراسة المشكلات المعنية دراسة فنيّة.

***

هوامش:

1 - س. ماكولسكي. بوكاتشو. - في كتاب: تاريخ الادب الغربي. بدايات القرون الوسطى المبكرة والنهضة. موسكو،

1947، ص 311.
2 - ليكترسكي. ف.ا. من الوضعيه إلى الوضعيه الجديدة. - في كتاب: الفلسفه البرجوازيه في القرن العشرين. موسكو 1974، ص 108.
3 - المرجع السابق، ص 111.
4 - إننا لا نتفق اتفاقا تاما مع من ينسب ستيفنسن إلى "الرومانسيه الجديدة"، وغيسنغ إلى "ادب الاكواخ". على أننا. هنا في هذه الحالة، نستخدم الخطاطة التاريخية الادبية التقليدية، مدركين سلفا ما يعتورها من نواقص.

77

العصاب في الأدب

إسماعيل الملحم

يلتقي الحلم بالإبداع وكلاهما يساعد المحلل النفسي على اكتشاف الكثير من حالات الإحباط والخبرات الطفولية التي تحرك سلوك الشخص وتؤثر في شخصيته. وتفرض الحياة الاجتماعية على الناس، كما على المبدعين، انكسار الأحلام وحالات النكوص وشتى ضروب العصاب النفسي..

وقد تؤدي بهم إلى نمط من السلوك يجعلهم يتصرفون كما الأطفال. وفي حالة المبدع يبدو تأثير المثيرات الخارجية أشد مما هو عند الآخرين، كونه يتميز بحساسية مفرطة تتجاوز أواسط الأمور.. فالمبدع، رساماً كان، أم شاعراً، أم روائياً وقاصاً... يكون في كثير من لحظات حياته متوتراً، وحين يعترضه معوّق ما أو طارئ يواجهه بشيء من النزق والتبرم. فعملية الإبداع تحتاج إلى التركيز والتأمل فيعيش صاحبها على حدود دقيقة تجعله مستعداً أكثر من غيره للانطلاق نحو سد الثغرات وحل الغموض وفك ألغاز الوجود بتكوينات أدبية أو فنية أو.. بهذه الحساسية عند ولادة العمل الإبداعي أو زمن المخاض به يتمثل الفعل. كما يقول علماء النفس. ارتفاعاً بالوعي. فيكون الذهن منفتحاً على الوسط يدفعه نشاطه إلى إعادة تشكيله في الوقت الذي تلفته أمور لا تستثير انتباه الآخرين من حوله.

فرط الحساسية هذا يقود ـ في أحيان كثيرة ـ إلى الاضطراب النفسي، يظهر انفعالاً حاداً ويؤدي إلى سلوك منافٍ للمألوف يضع الشخص في مواقف حرجة أو يؤدي به إلى انطوائية قد لا تعطل القدرة على التفكير أو قطع الصلة بالوسط

الاجتماعي، لكنه يكون عرضه للعصاب الذي قد يؤزم الحالة فينتقل من وضع نفسي إلى آخر يحمله إلى حواف أخرى من حافات العلل النفسية. يصف (فيليب فرانك) الحالة العصابية التي ألمت بألبرت أينشتاين في سنواته الأخيرة، بقوله: ترك شعره مسترسلاً دون حلاقة، وأخذ يساعد الفتيات الصغيرات على حل واجباتهن المدرسية في الرياضيات، وأصبح سريع التبني لأية قضية كرجل تتناقض حياته الخاصة غير المستقرة تناقضاً سافراً مع تأمله الهادئ للكون. رجل كان بإمكانه أن يزاوج بين دفء المشاعر وبرود العاطفة، وأن يكون أباً حانياً ومتحفظاً في التعامل على الرغم من ذلك، كذلك هو الزوج العطوف والمغازل العابث في الوقت ذاته(1).

ليست كل حالة من حالات الاضطراب النفسي عصاباً فهو في شدته يفوق الغضب المألوف والخوف المعقول، فالتوتر الانفعالي فيه شديد. سوء التكيف أحد أهم خصائصه.

وهو قابل للنمو والتزايد بحيث يسبب في النهاية أذى لصاحبه وجرحاً، ويؤثر سلباً على صحته النفسية وكفايته الإنتاجية، يضايق صاحبه في حالات ومناسبات مختلفة في حياته. لكن ما ذكر لا يؤدي بالعصابي إلى أن تكون علاقته مع وسطه الاجتماعي معطوبة، ولا تتعطل قدراته على المحاكمة أو تسوء علاقاته بالآخرين. وكثيراً ما يحدث أن تمضي فترة طويلة دون أن تظهر علاماته في سلوك الشخص حين يكون بعيداً عن المناسبات التي تتصل بالعصاب لديه(2).

ولأن الأدباء (شعراء أو روائيين)، وكذلك الفنانين يتعرضون أكثر من غيرهم للصراع بين الرغبة ومحاولة تحقيقها يكون وقوعهم في العصاب أكثر من غيرهم. وكلما زادت الرغبة اتقاداً زاد الاحتمال في أن يؤدي إحباطها إلى العصاب. فليس العصاب شراً باستمرار فحين يتيسر للمرء تحقيق رغبة ما يصير العصاب سبباً للتطهير العقلي الذي ينتجه عمل خلاق متميز. وهذا ما يربط العصاب بالإبداع حين يمثل الأول انفعالاً مكبوتاً ويعبر الثاني عن انفعال متحقق(3). أو كما يقول شكسبير في مسرحية حلم ليلة صيف:

المجنون والعاشق والشاعر يؤلف بينهم الخيال.

لكن العصاب ـ كما سلف ـ لا يوصف صاحبه بالجنون، وإن كان على شفة حفرة منه. فالخيال الجامح والحساسية المفرطة تجعلان المرء يقوم بأنماط سلوكية مستهجنة مع إنتاجه للجديد غير المألوف.. يلاحظ على الشعراء أكثر من غيرهم إضافة للسلوك المستهجن ظهور حالات سلوكية طفلية لديهم، أو حالات من الصمت والانسحاب أو الانكفاء.. وقد تؤدي بهم الحال إلى ظهور علامات من الاكتئاب أو قد تأخذهم العزة فيما أنتجوا فينصبون من أنفسهم مخلصين للبشرية من ويلاتها وأمراضها بادعاءاتهم أنهم أصحاب مشاريع لا يستطيع أن ينجزها غيرهم. في حوار بين جورج

انيشتاين

غريب (وهو شاعر لبناني) وإلياس أبو شبكة يقول جورج: ذات غروب كنا على مشرف رائع من بلدة (ذوق مكايل) نتمشى أمام لوحة ربيعية ساحرة، دار بيننا، أذكر، الحوار التالي:

ـ ما أجمل الطبيعة، يا إلياس.

ـ لكن الشاعر وجد ليزيد في جمالها.

ـ ما هي رسالتك في الحياة؟

ـ جئت إلى الدنيا لأفتح ورشة حب. (4)

لكن الإبداع لا يساوي العصاب أو الفصام أو أي مرض نفسي آخر، وإن كان التشابه في بعض التصرفات موجودا وبدرجات متفاوتة، ذلك أن الأديب بخاصة، والمبدع بعامة يريان أن رسالتهما تتمثل بعدم قبولهما للعالم كما هو، فالمبدع، وعلى العكس من العصابي الذي تشكل حالته النفسية درجة من درجات المرض النفسي، يسعى إلى تغيير العالم بجعله أكثر جمالاً وأكثر عقلانية وأكثر أمناً وقابلية للفهم. بذلك يتجاوز المبدع ما يأسر المريض من تفكير مشوش وهواجس إلى عمل إبداعي. ينم عن ارتفاع في خصائص الشخصية كالاستقلال في الحكم والمرونة الذهنية. (5) فإذا كان العصاب أو بعض حالاته يؤدي إلى نتائج تتمثل في عمليات إبداعية فإن الإنجاز يحول الانفعال الشديد، الذي يتعرض له المبدع بخاصة في أثناء ولادة القصيدة أو كتابة القصة أو المسرحية، إلى حالة من الراحة والطمأنينة والتحرر من كابوس الانفعال نفسه.

تعبّر (غادة السمان)، عن حالات التشابه بين الحالة العصابية كمرض نفسي أو المنتجة للحالات المرضية والعقل الإبداعي بقولها: بل أعتقد أن جوهر لقاء الحلم بالجنون في أن كليهما تعبير عن الصدق المطلق.. فالأحلام تلعب دوراً هاماً في أعمالي.. والحلم يحاكي الجنون، ولا أعتقد أن هناك عملاً عبقرياً دون لمسة جنون. (6)

غادة السمان

في وقتنا الراهن، يشعر الناس على تفاوت اهتماماتهم واحساساتهم بما يحدث حولهم على مستوى محلي أو كوني من تغيرات سريعة وشديدة، وبحالة من الحصار تلف الجميع، ولعل المبدعين يتحملون ـ أو أنهم يشعرون بذلك ـ وزراً كبيراً في استجاباتهم للأسئلة الكثيرة التي تحاصر الإنسان وتقلقه. وهم أكثر حساسية بمخاطر الركود والدوران في المكان إزاء هذه التغيرات. وهي تغيرات تبعث في كل مكان من العالم شكلاً من مشاعر الهزيمة والانكسار تسبب حالة من عدم التوازن، حيث نسفت قواعد ومبادئ وأحلام ظلت تحكم تفكير الإنسانية ردحاً من الزمن، وإن كانت محكومة بالتغير فإنه التغير البطيء. فقد سقطت مسلمات شكلت أساساً للتفكير لمراحل طويلة من حياة الناس عبر أجيال ليست قليلة. ويعاني الأديب اليوم إضافة، لما يعانيه الناس، أنه محاصر نتيجة الانتقال السريع إلى عصر الصورة، مما أفسح المجال لسيادة وسائط تثقيفية أو ثقافية مختلفة عما ألفته عصور البشر الماضية.

أحدثت الصورة حالة من الاضطراب في مجالات إبداعية في مختلف الأجناس الأدبية، ربما كان الشعراء أشد الأدباء تعرضاً لها. فالكلمة

محمود درويش

وهي المعبرة عن الصورة التخييلية العنصر الأساس في الشعر والشعرية.. وهذه الصورة باتت القدرة الإدراكية عند الأجيال الجديدة عاجزة أو متكاسلة حيالها، فقد توارت وراء الحركة واللون والتجسيم، وبات من الطبيعي أن يحس الشاعر حيال ذاته بأنه مأزوم، وأن جمهوره بات في حكم الغائب، دون ما يحدثه شاعر متميز كسميح القاسم، أو محمود درويش.. المتلقون بالنسبة للآخرين مدفوعون لحضور أمسياتهما بدوافع متداخلة ويصدرون عن حالات نفسية تختلف في شدة التأثير من متلق إلى آخر.. (في زحمة القاعة حين كان يلقي محمود درويش أشعاره في مكتبة الأسد كانت الكاميرا تنقل تصفيق بعض الشباب وهم يتهامسون والعلكة تملأ أفواههم).

من جهة أخرى يتعرض العالم اليوم - بخاصة في بلدان مختلفة - إلى ما يسمى انتزاع سلطة المعرفة.. والمثقفون بعامة والأدباء بخاصة أكثر الناس شعوراً بذلك. فقد نشأت فئة من المثقفين والمتعاطين مع الأدب بارعة في تشويه الحقائق ومحاربة كل أصيل وبديع وجميل ومختلف، تمارس مقايضة الأقلام وزرع الأوهام باحتلال المناصب واقتسامها واحتكار المنابر. (7)

هذه التغيرات وغيرها جعلت الكاتب يفتقد إلى مرجعية داخلية أو خارجية مما أحدث خللاً بالتوازن في صورته، لا أمام الآخرين فحسب ولكن أمام نفسه أيضاً. وتزداد الأزمة بخاصة في عصر تناسل الأزمات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية. فكثيراً ما يشعر الناس بسبب من التغيرات الكبيرة والسريعة بفقدان التماسك الاجتماعي وضعفه.

تنعكس حالات الشعور بفقدان التوازن اضطرابات نفسية شديدة حيناً وأقل شدة حيناً آخر. ويقرأ المرء فيما يصدر عن بعض الكتاب، بخاصة الشعراء منهم، حالات من النزق والغضب والشعور بالغربة، تظهر في الحوارات والمقابلات الصحفية أو التلفزيونية وفي النتاج الأدبي.

يصرخ الشاعر، أو أنه يغني أو يرقص رقصة الطائر الذبيح.

لا، لا. نظام السيرك أرقى.. أنت في فوضى النظام

وأنت في خبب الجنون إلى الضياع،

إلى أن يقول:

أنت ولدت لتمكث في الأرض.. لكن لتمكث فيها قتيلاً

حزيناً أشد من الحزن حزناً

أشد من الماء حزناً..

أشد من الرمل حزناً

أشد من النخل حزناً

وأدخلك الله في التجربة

أشد من الحزن حزناً (....)

أشد من الماء حزناً... (8)

إذا كان ما تشي به المقطوعة السابقة من حالة انفعالية، لها خصوصيتها. عند شاعر مثل سميح القاسم، فإنه يجعل بينه وبين التشاؤم حداً، لأن قدر الشاعر أن يغني في زمن المحنة.. أن يسأل الربان بجرأة مسؤولة..

شكسبير

أن يعلّم كيف تُطوى صفحة الطوفان ويبدأ سفر تكوين جديد، كما يقول عبد الكريم حسن في تقديم المجموعة الشعرية الجديدة (ملك اتلانتس) بعنوان الشعر في زمن المحنة.. أما الشعراء من غير الفلسطينيين، فإن قضية العرب الأولى لا يستطيعون التخفف منها لكنهم وهم يقوّمون مرحلة سلفت من مراحل تطور الشعر العربي فلهم آراء وتحفظات عما كان يوسم بالالتزام. يقول محمد علي شمس الدين: الالتزام أنتج أسوأ الشعر.. أسوأ النقد. وهو في إجابته على موقفه من مفهوم الالتزام يبدو أكثر تبرماً من تاريخه الشعري مما وجدناه عند سميح القاسم. ولا تخلو نبرته من التوتر والقلق ورغبته في الانسحاب.

نعم أكثر من ذلك؛ هي التزام بالقلق. أنا ملتزم بالقلق، بدون قلق لا شعر لدي.. ويقول: في تصوري إن صورة الشعر مشت في الاتجاه التالي. كان الشعر في خدمة ثلاث قضايا. أولاً خدمة الصنم. ثانياً خدمة القبيلة. ثالثاً خدمة الأخلاق. إذن كان الشعر خادماً في بلاطٍ ما..

معنى الشعر الآن، كما أنا أعتنقه، لحظة حرية عظيمة تتحرر من جميع البلاطات.

وعلى هذا الأساس يمضي في الاعتراف قائلاً:

شخصياً من خلال تجربتي.. عشت الحرب الأهلية اللبنانية، جسداً ونفساً وفكراً. تشردت عدة مرات، نمت تحت الجسور، وحملت عائلتي من مكان إلى آخر. وفي الجنوب كنا في الحصار، ولكن مقطعين كتبتهما كان الأهم والأجمل في كل هذه التجربة الحياتية التي عشتها. كتبتهما في الحب "أنحني ألف عام لأصغي إليك". ويتساءل أين الجنوب في هذا المقطع؟ ومقطعاً آخر (أطفئ سيجارتي في جنوني).

محمد علي شمس الدين

وجواباً على سؤال أخير يقول: لا.. (للالتزام)، أبداً أنا ملتزم فقط بجوانيتي وكتابتي ونصي. ما هي جوانيتي؟ أنا أعتقد أن الشعر هو انبثاق من الداخل، أحاول أن أتدبره ولكن غالباً هو من يتدبر نفسه بنفسه. ويأخذني إلى متعته.. إلى زواياه المعتمة. أما أنني ملتزم بالمعنى النقدي المتداول. لا، أبداً. لست كذلك ولا أحب هذا الشعر بتاتاً. (9)

لا تخفي الإجابات حالة أو حالات من عصاب نفسي يتنكر فيها الشاعر لماضيه، بل إنه بات لا يعترف به وينسحب إلى عالمه الداخلي متوارياً وراء شعيرة الحب.

أما شوقي بزيع وهو من جيل تالٍ للشاعرين السابقين تبدو في إجاباته حالة نقدية متماسكة إلى حد ما. لكنها تتراءى قناعاً لما لا يُعبر عنه في عملية تراجع جمهور الشعر. يقول:

الشعرية باقية،
والشعر أيضاً باقٍ،
ولكن تقلص كثيراً في زمن أصبحت تنافسه أشياء كثيرة جداً..

شوقي بزيع

ويقول: نعم أنا شاعر ملتزم، ولكن ليس على الطريقة التقليدية. إذا كنت ملتزماً بشيء معين، فهي قضايا الإنسان وإذا كان الإنسان ينطوي فيه العالم الأكبر، كما يقول أبو

العلاء المعري، كيف لا ألتزم به. وحتى عندما تصل إلى العالمية، يتوجب عليك النظر إلى ما هو قابع تحت قدميك. إلى التراب الذي تقف فوقه، لأنه التراب الأقرب إلى العالمية، وفي العمق تلتقي كل مياه الأرض الجوفية. (10)

لم تُخرج هذه العمومياتُ الشاعر من حالة الحيرة والقلق.. لذا فهو يعاني من اضطرب ما. لم يسمح له في تناول الأسئلة تناولاً صادقاً فبقي على الحدود.. لكنه لم يستعد توازنه.

وثمة حالة مختلفة تمثلها إجابة شاعر شاب خلع عليه وعلى مجايليه لقب (شاعر ألفيني). تعرض إجاباته حالة من دافع الشعور بالمكانة أو تأكيد الذات تتجلى في سلوك قلق لا تخفي عباراتُه توتره.. مأخوذ بمقولات وأوصاف: نحن جيل تخفف من القضايا الكبرى التي شغلت العالم العربي من 1948 - 1990 لحظة السقوط المدوي للإمبراطورية السوفييتية.

سميح القاسم

في هذا يعبر عن الإحساس بموت الأب. لأنه بهذا السقوط المريع سقطت صنمية فكرية طبعت أجيال من الكتاب بطابعها.. تخلت عن جماليات الأدب لصالح شعارات كبرى لا أساس واقعي لها.. صنمية جمّدت الإبداع وأطلقت مجاميع من المغنواتية.

الشعور بفقد الأب يرى جيل (الألفينية) أنه بلا سند وأن عليه أن يباشر حياته بتجربة أو تجارب محض شخصية، فلا هي قادرة على التقاط شيء من التراث حيث يختلط فيه الحابل بالنابل الغث بالسمين الصدق بالكذب.. وهو مصدر للغموض والشك لأن وجوده في تاريخ مكتوب بنزوات وعصبيات بعيدة عن الموضوعية. لذا كان الإعلان الغاضب (نحن جيل متخفف من القضايا الكبرى).. هذا النزق حالة عصابية ما يخفف من شدتها أنها سلوك لمرحلة عمرية من صفاتها الاضطراب والقلق. ومتطلباتها كثيرة لا يشعر معها الشاب أنه في محيط قادر على تلبيتها. لذلك فهو يعلن خروجه - بجدية - عن المثال الستيني. فهل يستطيع الشعراء الستينيون أن يصغوا إلى هذا التمرد لا على الراهن ولكن على مسببات الصورة الراهنة وهو ليس بالتمرد الإقدامي وإنما بالإحجام عن الفعل والاستسلام إلى الشعور بالهزيمة (أغلب جيلنا يكتب شعر المرارات والخيبة..) ويضيف نحن لسنا جيل الأحلام الوردية وسيدات الشاشة... نحن جيل التعبيرات الاستهلاكية وغياب الإيديولوجية وموت الحلم.

لكنها إجابات غير محسومة وليست نهائية - كما يقول - إنها نوع من التحايل على الأفكار والوجود وفلسفة الكائن..

المبدع ليس في وضع يحسد عليه.. إنه محاصر بالأسئلة، محاصر بالتغير مشدود إلى الوراء بألف قيد وقيد.. يعيش حالة من الاكتئاب يغلفها أحياناً ببعض الضجيج.. فلا أجيال الأحلام الكبيرة بقادرة على التكيف المناسب مع حالات الذهول والانكسارات ولا الأجيال التي لم تعرف

شيئاً غير الهزائم وعدم مصداقية الشعارات قادرة على الخروج من شرنقة التخلف والانحطاط الفكري الملازم لسلوكاتنا على صعد متعددة.

هل تستطيع الكتابة أن تخلصنا من قلقنا،
أو أن تعيد توازناً مفقوداً؟

المفيد طرحها للخروج بشكل صحي من أزمة التحول وبأقل قدر من النزق والغضب وعدم الاستسلام لنتائج انكسارات الحلم للانتقال بالنتاج الأدبي بعيداً عن عقابيل الالتزام الذي تزيا طويلاً بالالتزام وبالشعارات المقطوعة.. (11) عن الواقع.

وغير ذلك كثير من الأسئلة، من

الإحالات:

(1) فريدريك غولدن: العبقري - ترجمة عبد السلام رضوان - الثقافة العالمية ص 95 - العدد 100.
(2) نعيم الرفاعي: الصحة النفسية - ص 268 - الطبعة السادسة - دمشق 1983.
(3) نيل كسل في: العبقرية ص 294 - الكويت 1996.
(4) جورج غريب: آخر ذكرياتي عن إلياس أبي شبكة - الأوديسية ص 8 - العدد 2001/41.
(5) عبد الستار إبراهيم: الحكمة الضائعة ص 72 - الكويت 2002.
(6) عبد اللطيف الأرناؤوط: غادة السمان - ص 46 - مطابع ألف باء - دمشق 1993.
(7) نبيل علي: الثقافة العربية في عصر المعلومات - ص 61 - عالم المعرفة.
(8) سميح القاسم: ملك أتلانتس وسربيات أخرى - ص 53 - 54 - كتاب ثقافات 2003 - البحرين.
(9) البحرين (مجلة): سلسلة حوارات عن الالتزام العدد 41 - آذار 2005.
(10) السابق ص 74.
(11) السابق ص 76 وما بعدها.

84

ساحات

من دفتر الجهات

بديع صقور

على جبين الأرض
على خدّ الحجر ينقشون حكاية العمر..
فوق تخوم الشتاء يجلسون ويحدثوننا عما منحهم تجار الحروب:
ـ منحونا الفقر والعوز والروماتيزم.. والأوبئة والحروب.. والوعود بحياة تليق بنا نحن الذين نحيا عند التخوم.

*** *** ***

كثيراً ما يندفع البعض إلى رفع أصواتهم ليغطوا بها على أصوات الآخرين..
يظن البعض أنهم كلما رفعوا أصواتهم كانوا على حق.
ـ يشد قامته ويرفعها كجدار معتقداً بأنه سيحجب عن الآخرين مشاهدة الألوان والمدى.

*** *** ***

ـ سئل الأناني: من ترضى بديلاً عنك
أجاب: لا أحد
وسئل الطاغية: من تريد أن يستخلفك
أجاب: لا أحد.

*** *** ***

تبارى أناني وجدار في حجب الرؤية عن الآخرين
وقف الجدار حاجباً كل شيء.. تطاولت رؤوس الأشجار وشمخت من فوق الجدار.
وقف الأناني ثبت قدميه في الأرض.. انتفخ بالونا، حجب الرؤيا عن الآخرين! حين

بزغت الشمس، ازداد تمدداً وانتفاخاً. لم تكد الشمس تصل إلى قبة السماء، حتى انفجر.

*** *** ***

شاهد على مداخل الفلوجة عربات "هامر"، وجنوداً مدججين، ومنشراً للموت.
علق عينيه على مآذن الفلوجة. أدار مفتاح المذياع، سمع تسمية جديدة لموته. أطلقت CIA ؟! على اقتناصه اسم "عملية الفجر الساطع".
وتساءل في نفسه:
هل عمليات القتل والإبادة وتدمير البيوت، صار لها تسميات جميلة وساطعة؟!!

*** *** ***

نستوقف عربات الريح، ونصعد حاملين على ظهورنا ما تبقى لنا من طيوف.
نهمس في أذن قاطع التذاكر: "باص"
يفسح قاطع التذاكر لنا طريقاً للعبور، لأنه لم يبق لنا مقعد. الطريق طويل، وعلينا أن نتابع الرحلة الشاقة واقفين.

*** *** ***

نهض دمه وردة من خريف. وقف حائراً بين الجهات واحدة للطفولة، وأخرى للربيع! للشجر المعمر الذي يحمل ذاكرة لا تشيخ، ورابعة لكهولة محنية الظهر يابسة كالحطب. لوح بعصا صوته! فطارت العصافير. اختلطت المسافات والجهات، فحزمت العصافير حقائب فرحها! وطارت.
وقف حائراً بين الجهات الموصدة.

*** *** ***

هذا الصباح لم يصل البحر..
صرخ البحار العجوز بصوته النَّزق:
أيها المغيرون عودوا إلى أبراج نهاراتكم الغاربة. وتباعدت المسافة بين البحار والبحر، وغدت حبلاً طويلاً من السنين.
البحر بعيد...
قعد البحار عند أطراف الصحراء! ينتظر وصول بحره القديم.
تشابكت الرؤى، صارت الاتجاهات بعدد الأصابع بعدد الأيام والشهور والسنين. أصابت الغشاوة العيون.. بوصلة القلق معلقة على صدورهم تتدلى من أعناقهم المهيأة دائماً للصفح والزجر والنسيان والمشانق.

*** *** ***



تفصيل آخر من لوحة الصعود.. إلى العراق

خالد أبو خالد

هل غادر الشهداء ـ من درس القراءة ـ كي
يعودوا في النخيلِ... مدججين بحلم من سقطوا
من الحلمِ القتيلِ

وحطمت أمّ مرايا الرملِ..
أم أسطورةٌ طارت على دمها الجميلْ...

خذ يا سؤالي من دمي نصف البكاء..
ووزع الشعراء.. في الذكرى... وفي
غسق النساءِ
فلم أزل أبنيك.. من أزلٍ... ومن جيلٍ
لجيلْ

ستصبُّ أسئلة الخرافةِ.. في الخرافةْ
وتصبُّ أسئلتي... على البرِّ الأخيرْ

يتجمعون على المراسي... مثلما يتجمع
/البرحيِّ/
في الليلِ المواتي
يتشردُون على الشتات... بلا شتاتِ

تفصيل آخر من
لوحة الصعود إلى
العراق

يحاصرك الحديدُ..
كن في رسالتك الأخيرة ـ خائفاً كالوحشِ
من صيّاده... كن في يقينك ميتاً.. هرولْ
إلى التابوت محتضَراً..
وغادرْ
إني أراكَ. ولا تراني... أو أراك... ولا
ترى... هذا ترابي... في التفاصيل الصغيرة
والكبيرة...

يتحرك السيَّاب من تمثاله... ليشد ظهرك
يا عراقُ..
متسائلاً: "إني لأعجب كيف يمكن أن..
يخون الخائنونْ..."
"الشمسُ أجمل في بلادي....
الشمسُ أجمل في العراقْ...

سأصب شاياً في الطريق إلى القرى
وأدير ظهري... للبيادق... والدمى...
وسأشتري فرحاً صغيراً للطفولة في
شناشيل البراقْ.....

ــ بابا يجيء... ولا يجيءُ...
ــ باب... يضيء مدينةً أخرى ويكمن في
الرعاة

مثلما تتشرد الغزلان... في الصوت
العراقي....

كن في حديدك.. أيها الهمجيُّ... حاصرني

لو عاد من سفر الليالي... بين بادية
المعرّي... والندى لو عادَ في أسمائهم
وسلاحهم.. لو عاد.. سوف يعود يا ولدي
جميلاً...
لو عادَ سوف يكون متكئاً على الرمح
الأصيلْ..
ولسوف يأتي حاملاً... قلماً... ودفترْ
ولسوف نمطرُ وجهه بلحاً... وعنبرْ

ـ مذ هاجرت مني القصيدةُ ـ هجرّتني ـ
لم أقل أني أحبكَ أيها المنفى... ولم
أسألكَ... وردة..
طفلتي تجتثُ في بغداد... عن بغداد... عن
نخل البيوت.. وعن تراب حديقة
الزوراء.....
عن أقلامها.. وعن الحكايا... والثياب
المدرسيةِ
عن طفولتها... وعن حلمٍ يؤجلها... لتفرحَ
كن عدّوي أيها المنفى... خرجتُ.. فكن
عدّوي
إنني أصعد في صوت المغني
بين منزلها.. وظلّي

تشتهي قمراً يفضفضها القصيدةُ
تشتهي دمها لتَكتبَ
تشتهي ورقاً.. لتلعبَ
لو تغيب... دليلها حزني.. لتغضبَ
لا تموتُ... ولا أموتُ...
هل صادر الغرباء مأساتي... فهادَنَتِ
الحروبُ....

أم صادروا فرحي... بحزني....
فانشطرت على الغروبُ...

قال المغنّى: للضفاف تفتحي زهراً...
وزعترْ..
قلبي يغازل نجمةً... ويفيض سكرُ..
نمشيْ.. كأن رمالنا تمشي على
شفقٍ... وأنهرْ...
يتشابك العشاق... في العشق المزنرْ..

عاد الحبيب... إلى الحبيبةِ.. والغريبُ
إلى الغريبة...
جسري على نهر/المسيب/نخلةً....
ونخيل أهلي جسرهم نحو الجنوبُ...
فكأنما نجد الذين نحبُّهم
وصلوا الرمادي... بالنقب...
وكأنما نشروا مواويل الرصافة.. في الغَرَبْ

هي ألف عام يا بلادي الوقت أسودّ
- بين حاصرتين - من دمنا.. ومن لون
الفراقْ....
الوقت أحمر - بين مرحلتين - أبيضْ...
الوقت أخضر... يا عراق... الوقت
أخضرْ..

غسل الصدى بتراب/بابل/ ساعديهِ...
وخاصرِ العتباتِ.... والوجَعَ المقدسْ
وغسلتُ قمصان البنات بماءِ/سومرَ/
من دم للقتلى... وباركت الجليلْ....
وحملت رماني.. على الجسد النحيلْ....

من أين تبدأني القصائد في حناجرها...

تفصيل آخر من
لوحة الصعود إلى
العراق

ليكتبني النشيد...
سيظل جرحي... برتقالتنا.. وقنطرة البريدْ..
ويظل أقربُ من دمي... دمك البعيدْ...
إني وأنتِ... مسافران... بلا حقائبْ...
والتين... والزيتون.. والنخل المحارب
إني ذكرتك بين ذاكرتين.. من ورد
وتفاح... حزينْ
إني ذكرتك... في الحنين... وفي جنينْ...

هي ذي السماء تصير أقربَ في هواجسنا
إليها... أو مسافتُها... إلينا
النخل أعلى - بين خاصرتين... من نهر
ونهرْ
النخلِ أغلى بين موّالين... من دمع...
وقهرْ..
قل إن دجلة... لا يبوح بما يرى في ضفتيهِ
فقلتُ اصعدُ... ربما أجد البشارةَ...
ربما أجد العبارة... كي تدلَ صديقي المعنى
إليَّ....

أني أزاوج بين طمي النهر... واللهب
المقدسِ
كي أقول لمن سيأتي... كل أسمائي القديمةِ
والجديدةَ... كي أبوح لمن أحبُّ.. النخلُ
روحك يا فراتُ... النخلُ روحي...
روحي مكانٌ أو زمانُ
روحي ستصهل كلما صهلتْ رمالْ
روحي وأنتَ معشّقان... سيشهدان
سقوط ظاهرة الممالك... والجبانُ

قال المُغنّى... السقف يعلو... والمخيمُ في
الخرابْ
بيني.. وبين أحبتي.. مليون باب...

قال المُعَنى... وهي في القتلى.... مشردة
وأرملة... وثكلى
قال المُعَنّى:
ثم أقلع في المدارِ
فصار رؤيا...
* * *

مدن/ليل/فرانكفورتَ....
بروكسل/دمشق/إنطاكية
الرقّة

2005/9/26

علي محمود طه

1945 . 1902

شاعر

علي محمود طه شاعر رومانسي ومهندس مصري، واحد أعضاء "جماعة أبوللو" التي أسسها الشاعر أحمد زكي أبو شادي في القاهرة وحملت راية التجديد في الشعر العربي.

اصدر الشاعر علي محمود طه سبعة دواوين ومسرحية شعرية واحدة هي "أغنية الرياح الأربع"، أما الدواوين فهي: الملاح التائه - ليالي الملاح التائه - أرواح شاردة - أرواح وأشباح - زهر وخمر - مشرق ومغرب - الشوق العائد...

نشأ علي محمود طه في أسرة مصرية لا تشكو قلقاً ولا تعاني عسر الفاقة ولا وطأة الفقرة، وعاش في مدينة المنصورة مشبوب العاطفة، مسحور الخيال، لا يبصر غير الجمال، ولا ينشد غير الحب، ولا يطلب غير اللذة، ولا يحسب الوجود إلا قصيدة من الغزل السماوي ينشدها الدهر، ويرقص عليها الفلك. أثرت فيه التيارات الوطنية والقومية، فعالجها معالجة هادئة بعيدة عن الثورية الجامحة كما في قصيدته "نكبة فلسطين" التي يقول فيها

اخى جاوز الظالمون المدى
فحق الجهاد وحق الفدا
فلسطين تحميك منا الصدور
فإما الحياة وإما الردى

مكابدات
بعد منتصف الليل:
طفولة الماء... كهولة الماء

ممدوح السكاف

البدايات ليست كالنهايات...!
تلك تضرَّجتْ باللهفات المتهدجة يشبُّ أوارها في دمي المتقاعد عن الحب، من سقمٍ وضوى ويأسٍ وتتدفَّقُ نشوتها الغريبة في شراييني الذابلة من عقمٍ وطوى... وبأس..
إلى عاشق للنار والشرر أستحيل... إلى مُنشِدٍ لتراتيل الأمل أتحوَّل.
أُصلِّي في نجواي صلاة الشكر للزنابق الحمراء أعتقتني من رِقِّ روحي... المتعبة..
أودِّع حُزن البنفسج يتهدَّل في إناء جسدي.. الواني...
فرحٌ قادمٌ ينتظرني، أسيرُ إليه بخُطاً من نسيم...
الشعر يُرَحِّبُ بي على باب التجربة... يدعوني إلى ملكوت صومعته... أدخلُ..
وهذه من انطفاء البراعم الفاغمة كانت تتأرَّج بالعطر ينداح، ثم إلى جفافٍ حالت... يذكر، لا ينسى أبداً، بنور الظلال أينعتْ كفاكهة شهية تستبق فصلها المورق، وهي تنحني بوجهها الطفولي البكر الشغوف بالتلقي على وجهه المتأزِّم الباهت العَبوس من هَمّ، وتغمره بأنفاس ياسمينها الليلي الطافح حتى الثمالة بالأريج، ومن وَلَهٍ أعمى تبتسم أعماقه اللاّئبة على هوىً يستنهض رميمه إثر جدب مديد، وينزل في كوخه كضيفٍ وسيمٍ كريم، فيهفو إليه وينجذب لـه وهو يتضاغى في خضمّ الصمت والعدم من مَحْلٍ وقحط، ويناجي نفسه الذاوية بسرورٍ مضيءٍ في جلبة ظلامٍ وقّاد:
- هي لي.. هيَ لي... امرأة تحيط برجل... أنثى تعمر مملكة.
تلك خصَّبتني بلهيب الظمأ إلى الحياة والشوق إلى معاودة التواصل معها والاندفاع إلى العبّ من ينابيعها الثريّة بالأطايب واللذاذات وأخصبتني برؤى

الاستبصار والكشف والإيغال في قراءة المجهول الواعد بغبطة مُفتقدة، وبحدس الشاعر أو يقين العارف استسلمت لتجلياتها تستهويني ومغرياتها تغويني... فركبت الموجة وأبحرت مع التيار..

وهذه من شجن الروح وإحباطها وكآبة النفس وانطوائها أبدعت وابتكرت ومن رماد البوح على الشفاه والسطور على الأوراق صيغت وأنشئت... والحلم.. آهِ الحلم كان قد صعُدَ - بقصيدة هذا الواهم الجميل المخبول المنشئ لأسارير هذا النص وسرائره - إلى ذرا من أساطير حبٍّ مُتخيَّلٍ بريء في مبناه ومعناه، أبْعَدَ ما يكون عن الزوال أو التحول إلى ذكرى من الآل، وأعظم من أن يقترف ذنب الفناء أو خطأ الموت وهو المحصّن بحماية الروح والقلب وبركتهما.

مَنْ الجاني.. هذه أم تلك... تلك أم هذه.. أم كلتاهما معاً...

إلى أعالي النور طِرْنا حتى الانبهار..

إلى أودية سحيقة من العتمة هَوَيْنا إلى القرار..

***

- 1 -

الطواحين ترشح بأسراب النمل البحريّ في أمواج تتناسل... من فوهاتها الفاغرةَ الأشداق يتصاعد دخانٌ كثيف أخضر يعبق برغوة

نبيذٍ أرجوانيّ.. يقوم الميت الآن ليعيش ويدلف من جهة الساقية المحاذية للبناء الأثريّ، حيث الماء يتدحرج بالنسيم وينتظر السابلة أن تنهل منه بأكفها إلى أن تروي ريَّ امتلاء بعد عطش عياء..

ماذا تطحن الطاحون؟... يجيب طفلٌ يصطاد الهواء؟ - نفسها... ويقرفص فوق رحاها وهي على ذاتها تدور حتى تخور وتقضم من بازلتها لتشبع حتى تفعم... ثم ينتبذ مكاناً معشباً على الضفاف ويبكي من جوع يعضّ أحشاءه..

طفلٌ حافٍ آخر أهزَلَهُ الطوى، يستهزئ بالأول: - لا.. إنها تطحن التراب لنأكله... بنتَ العدم أضحت.. ألستَ ترى السنابل تعرّش في أجسادنا الحمقاء الحالمة بالخبز... ولا كسرةً يابسةً نقضمها.. ولا لقمة جافة نمضغها..

طفلٌ مجنونٌ يَعْبُرُ بهما: لا.. إنها تنتحب من عطالتها وتذرف الدمع على أطلالها...

لا قمح... لا زُؤان..

لا أكياس.. لا أهراء...

لا بشرَ... لا حيوانات..

لا شيء سوى العقم والبوار...

قالت الطواحين: في عهود التكوين الأولى وأسفار الوجود البدئية لم أكن قد قطعت من المقالع واستدرتُ كالرغيف.. أوجَدَني الأدمي القديم بعد أن ابتكر المحراث يستنبتُ به الخصب من الجدب والحبّة الولود من رحم الأرض... فسُوّيتُ من حجر أو صخر كقوّة السماء.. وكنت لا أتوقفُ عن عمليَ ليلَ

نهار.. أدورُ على ذاتي وتدور ذاتي عليّ... وإنتج شتى الغلال تترى على الفصول الدّوال... الآن مات الرجال والنمل.. وانتهى عالمٌ كان يَغمرُ ببراءةَ ولذّة العمل... صارت ضغينة الكراهية والإسترخاء إلى الكسل تنفث سمومها في الأنفس قبل الأبدان، وفي الطبيعة قبل الإنسان.

تعالي يا نجيّتي... ضعي يدك في يدي لنعيد إلى الطاحون تاريخها الممجّد في تعزيز الحضارة الروحية العريقة لبني البشر ونسعى لبناء عالم ليس مُعَوْلَمَ الهوية.. عالم من بناء وعطاء.. وعدالة ومساواة.. بالخير نمرعه.. بالجمال نترعه..

تشتغل الطواحين مجدّداً.. تنشد نشيد الولادة الجديدة، نشيد الحياة الأزلي وتخط على صحائف الإنتماء للجذور قصيدة الحَبّ والحُبّ معاً.

- 2 -

الجنّةُ القرمزّيةُ تتلهف للقطاف وليس من قاطف... إلا في الحلم.. أو الطيف.. أو الاستدعاء.

الندى على زنبقة الجسد النائمة يرفّ كالظل على حديقة العدم الهتون..

هنا مقعدٌ حجريٌّ فارغ يجلس عليه رجلٌ من جصِّ الديناصورات وحيداً مع سلحفاة أثرية يُمسّد على ظهرها العظميّ الأملس فتنظر إليه بشهوة المواقعة... ولا من يشعر أو يحسّ أو يتجاوب.. أو يتواصل أو يوظف فتنة الغواية في الإغراء والجاذبية ويبتكر أول أنواع الإبداع وأرقاه في وجود الوجود.

الغدير يُنْشِدُ للماء أغنية الحراشف وما من سمكةً في مجراه...

روحٌ من التبتّل يُرهف سمعَه لهذيان الوطاويط وهي تضرب أجنحتها بشمس الصباح وتسقط على دياجير ظلامها صريعةَ افتقادها للشريك.

مَنْ سيتسلّقُ إلى كتفيّ ويُنزلُ هذا السُّقف من أسفله إلى أعلى...؟ ترنيمة الطفل تُهَدْهِدُ أرجوحتي القماشية مُعلَّقَةً بلا حبال في فضاء من عويل الحليب... وانكباب الأم على الدولاب... لتوفير مُضغة العذاب... اغتنمي فرصة انشغالي بتجنيز جثماني وساعديني على وضعه في التابوت... مسجّى أراه الآن في حوض كفني.. أفْرحُ بالمخلّص يأتي ويخلّص...

سَرِّحي شَعرَك المموّج بضوء القناديل لأستنيرَ به إلى دربِ الغيبة الأبدية.. وأنا في هيكل الدياجي أتضوّر من سغب إلى العدمية.

ادْلَهِمّي في لقاء العوسج بالوردة وانتحبي على اقتراب الرحيل الوشيك..

لا أسرار بيننا... ينبغي أن نتنفَس بالشروق دائماً.. كي نحارب الظلام ولكن كيف وهو إله الطاعون؟!..

خُذِي أوراق كلامي وإحرقيها في موقدٍ من كبرياء الذهب، أستحقه لا شك

في مَسرايَ إلى جنّتكِ الوارفة بالموت سأزحفُ على مِرفَقيَّ وأشرغ راية انهزامي في حضرة سرابك الحائل إلى ترهات وأضاحيك..

وأعترف بالندم على اخضرار الرؤيا في مخيلتي الطهور.. لا من قصور وعيٍ وإنما من براءة طويه.

وتلك هي ضريبة حياة وضعتُ فيها فمي فوق قلبي.. وبحتُ بما يمكن ألا يُباح... عن حب ضلّت بنهايته الرياح، وقصيدة ما زالت قيد الاعتقال في سجن الوعود وإخلافها..

- 3 -

عِديني بلقاءٍ وأخلفي تسعديني

يكفيني زاداً لجوع مُتوارَث همستُكِ تسري في أوردتي الفارغة إلا من رُهاب الحرمان:

- انتظرني أيها المطوّح في براري الهلاك، سأوافيك في زمنٍ ليس لـه وقت.. لا تيأس من معجزة مجيئيَ... إصبرْ على بلواك في انتظار ما لن يحصل مني.. وخذ عظتي لا

تنسَها: ـ أنا الجدب والمحْل...
انتبهي إليّ ـ شاهدي ما حلَّ بي من خراب الدهشة.. أكاد أسقط على أرض سعادتي الموهومة مَغشيًّاً عليَّ من فرح المفاجأة الصاعق.. ـ أنتِ تعدينني وعداً مذهلاً غير معقول تبوحين به إليّ في لحظة رحمةٍ تصيبك بالعطف عليّ.. يا لهولِ هذا المستحيل الضال تقترفينه بحقي.. وما أنا ـ بعلاّتي وعِللي ـ أهلٌ لـه ولا جدير به، يكفيني أنه منك صدر بعد دورة أفلاكي السرمدية في ترقّبه:
أعدتِ الخضابَ إلى دمي
أينعَ
يتضرَّج بخمرة الغبطة

النبضَ إلى قلبي
يقرع بدقاته على صدري من السرور الأسود ويحلم بالرَّذاذ.. يُحييه بعدما تصدَّعت أوردته من الدَّنف الحركةَ إلى ساقيِّ القعيدتين..
تطيرانِ بجناحين إلى موعد الموت.. معكِ..
الصوتَ إلى حنجرتي..
- في البئر أصرخ: أحبُّكِ
بلا أملٍ ولو بعيداً
أعشقكِ..
أُدركُ غيرَ آبهةٍ بي ما
مُراودَتي على الجلجلة
ولا صعود
آهِ.. لو تساعدينني على الفناء.. بسرعة أرجوكِ.. لا تتمهلي.... لا تؤجّلي... منّي سَئِمَتْ الحياة.. سدّدي طلقاتٍ من عينيكِ إلى جمجمتي.. أستَرِحْ..
ألحدي وجودي داخل روحكِ يا أُمَّ زوالي.. ومآلي.. وبنتَ خيالي وضلالي...
هيئي جنازتي بلا دليل أو مرشد
يسيرُ بها نعشُ الهواء
إلى حيث جبَّانة الأحياء متخمة بالموتى
وَموَعْدٍ أخلفته
انتظرتُه لأفْنَى بصليل الرعشة وزعافها.
وأبدأ بكتابة قصيدة النشور... ولا حرف من بدايةٍ في كلمة.. ولا فاصلة.. ولا شيء إلا باطل الأباطيل وقبض الريح..!

. 4 .

السراب يتفجّر باللهب..
كينونتي من العويل المكتوم تتفتَّتُ بأنينٍ صامت
ها.. دمي يحدّق بنزوات تحت قواقعها المحتشمة.. حلمي باقتراعها يَسْتَوقِفُ كحقيقة جهنمية تغويني باقتراف النظر إلى ماهيّتها.. أترنّحُ من دهشة ما أرى، ولا أرى..
بالزلزال الأنثى حين تكتسي بعُريها.. أصابُ بالصَّرع على كِبَر...!
افترشْنا صحراءِ السراب روحَيْن مُتهالكَيْن من الدَّنف ولا قطاف سوى المشهد الموارب على مرآة سوداء يرتشفه أحدُنا من احتباس المطر في الآخر.. وينكفئ على ذاته المشبَعة بالإخفاق من احتمال رعب الوقوع في المحظور دون أن يبادره بالفعل أو بالنيّة..
في اكتشاف ظلام الظلام: كلانا تنقصه شجاعة البدء بالإيقاع.. نخاف من "التابو" ونطأطئ له أقدارنا.. تلك هي الخيوط الهشة لمأساة لا نقوى على تمزيق قماشها الرّخص.
لا حبَّ مع العقل..
العقل هو العدوُ المتغوّل للحب..
الماء أمامي.. أمامها.. نحن من ظمأ نكاد نتفحَّم..
يداي مكبّلتان بالعمى..
عيناي تمتدّان إلى قمريها ا لمكوّرين، تنحسران بسرعة الومض الخاطف.. في لحظة الانصداع
تنطفئان على قصديرٍ متكلّس.. في عظامي...
وهُلامي..
الصحراء تسيرُ إليّ.. إليها..
من القيظ تطمرنا مع العطش في جوف رمالها اللاهثة..
نرتوي بسرِّ النار..
جسدي العجوزُ يلتحف جسدها الفتيّ في رؤيا شعرية مستحيلة على التصوّر أو التخيّل..

موتاً نموت في برهة واحدة عند اندلاع
الشمع في الحوضَيْن، وليس من عويلٍ إلا
عويل الحلم بلقائها فقط.. لا غيرَ أبداً..
القصيدة تومئ لي.. عندما أهمّ بها تحرن..!

.5.

الزمهرير يعصف بخلايا أجنَّتي... الفصل
صيف..
هبّتْ على رمادي ذكرى المستقبل فتأجّجتُ
بالبكاء..
في الأغلال مُقيّداً بقدميّ، أسيرُ إلى حتفٍ
مُستَحَب..
لا أرغبُ بشيء... لا يرغبُ بي شيء.. إنني
بلا وجود.. خارج الأمكنة أحيا.. وبلا حياةٍ
أعيش.
آه.. ما أجمل العدم يطويني في غياهبه
فأرتعش بنور البرد الساطع على فنائي...
وأكتبُ - وأنا أحشرَج - "قصيدتكِ
المستحيلة" في تأبيني.

.6.

تلك هي رجولة الماء...
البحر مستفيضّ بأعاصيره.. مغامراته مسرودة من أساطيل الموج..
تُرسٌ ومِجنٌ.. وجثة ومقبرة..
مصارعة الرياح.. تختزل مطراً من إسفنج السعالي وتحيلها إلى أميبات الخلق..
والربّان يبذر الحنطة في تربة الأمواه المالحة.. تفرّخ سنابل من طواويس وديكة...
صدره مُشرَعٌ كغابة بهيمية لأشجار القنافذ.. يصيد الزوابع ويحفر خندقاً في المحيطات.. تهوي في قيعانها السحيقة.. وتنعدم.. المياهُ الراكدة بلا حراك.
على شاطئ يتصل بياضُ أزيزه بسفائن الغيوم الزرقاء تمخر في لجج السماء انتصبتْ حورية الأفاعي.. لا تعرف هوادة إلا الحرب.. إمتهنت سباحة الأرخبيلات والنجاة دوماً من ملاحقة سمك القرش لها ومراودتها عن قصيدتها الجائرة بقصيدة مسامِحة
بين الرّبان والحورية تنشب معركة المصير..
هو أعزل من دون حبها.. هي عزلاء ما عدا من حبه..

طأطأ أمام شغفه بها كبرياءَه.. وأسْلَمَ لقدر الخضوع هزيمة بوارجه العاطفية.. اقتنص زورقاً بلا أشرعة وغاب في الأفق.. بعيداً بعيداً واختفى..!
تلك هي كهولة الماء...

***

الموت فضاء للجسد يتحلّلُ فيه من مآزق أحزانه ويصبح حُرّاً حرية مطلقة لا تحدّها حدود..
الموت رحابة للنفس المأسورة داخل زنزانة وعائها ترحل فيه إلى ملاذها الشاسع دون قيود..
لا يخاف الميتُ من ماضٍ أو حاضر.. وليس في قاموس مماته كلمة معناها المستقبل أو الآتي حتى يأبه بها..
ودّع شقاء الحياة ومتاعبها وذهب إلى عالم مجهول اسمه الغياب الأبدي لا يعرف شيئاً عنه.. يجهله تماماً.. عَبَرَ من ضفة الوجود إلى ضفة العدم..
غادر إلى سلام الروح في رقدتها الأخيرة..
وفي قيامته يقوم أمام الديّان وينتظر حساب الميزان.. مثله مثل أي إنسان..!
وداعاً لقنديل انطفأ.. أهلاً بشمعة على الدرب..
كُتبَ هذا النص خلال صيف عام 2005

99

تراتيل لفجر الشآم

عبد الكريم الناعم

لِفَجْرِ الشّامِ أغنيتانِ من ماءٍ ومن لَهَبِ
وساريتانِ منِ تينٍ ومِن عِنَبِ
لها أنَّ الذي نَثَرَ النّجومَ
ليونسَ الإنسانَ
أعطاها دراريَ الكأسِ مُفْتَتِناً
بما في الكأسِ مِنْ حَبَبِ

لها صوتُ الآذانِ
تَسيلُ غِبْطتُهُ
على تَرتيلةِ الصُّلْبِ

لَها الجوريُّ
والجاراتُ غافِيَةٌ
على أقواسِها الخضراءِ،
والأبوابُ مُشْرَعَةٌ لكلِّ نبي
لها أنَّ العواصمَ حينَ تُلقي
بالمفاتِحِ لِلغُزاةِ،
وتُشرعُ الأبوابَ للجُرذانِ،

تُطفأُ جَذْوَةُ الإبحارِ،
تَحفظُ شُعلَةَ اللّهبِ

لَها إنْ جَفَّ ذاكَ الغيمُ
غيماتٌ تُشَكِّلُها يَدُ الرحمنِ
تَرْفَعُها إلى أقصى
بما في الماءِ مِنْ سُحُبِ
ويَرعاها
ويُونسُ دربَ زُرْقَتِها
إلى أنْ تَدْخُلَ الفيحاءُ مُثْقَلَةً
يقولُ لها:
هُنا انسَكِبي.

هُنا التاريخُ
تَعطيراتُ أنَّ اللهَ
أيْقَظَ في النَّباتِ
خُصورَهُ الخضراءَ
باسمِ الماءُ

مغارةُ آدمَ الأولى(1)،
وأولِى الوردِ،
رَبْوَةَ مريمَ العذراءُ(2)

هنا ما زالتِ اللّغةُ التي
نطقَ المسيحُ بها،
على شرفاتِ (معلولا)(3)
تَقومُ إلى صباحِ الله حَافِيَةً
فَيَجْرِي الصّبْحُ مغسولا.

هنا انْقَدَحَتْ حروفُ الأبجديةِ
في بلادِ الشّامِ
فَاشْتَعَلَتْ علىَ الآفاقِ
غاباتٌ مِنَ الآلاءْ

هنا العرفاءُ(4)
بَيْنَ كِنَايةِ التدوينِ والتّكوينْ(5)
أفْضوا بالذي حَمَلَتْهُ
أقلامُ الرّؤى،
انْخَطفوا،
رأوا في الكَوْنِ
أسرارَ الحقيقةِ في الخليقةِ،
صَمْتُهُمْ كَشْفٌ

وخَلْفَ الصّمتِ ما لا تَحْمِلُ الأَمداءُ.

هُنا أنفاسُ (أحمدَ)
طَيْفُهُ العربيُّ
والقَدَمُ(6)

هنا في قاسيون(7)
على ذُراهُ دَمٌ
طَرِيّاً ما يزالُ
كأنَّ هابيلاً(8) يُجَدِّدُ عَوْدَهُ الأبديَّ
مفتَتِحاً،
إليه سفارة البدءِ
اكْتنازُ البِذْرةِ الأولى،
هُنَا ما زَالَ هابيلٌ
يُبَاكِرُ صَحْوَةَ الأعشابِ،
يُدْخِلُها بَراءَتِها،
ولَمَّا تَبْرَحِ الغَنَمُ(9)

هُنَا قابِيلُ(10) تَلفُظُه جريمتُه
ويَحمِلُها
يُكابِرُ
لا يَنُوءُ بها
ويَعوِي في الليالي السّودِ
مِنْ أَرَقٍ
ومِنْ فَزَعٍ
فيُسْرِجُ صَمْتَه الصَّنَمُ

ويَشْهَقُ مِنْ تَشَوُّفِ

ما يَرَاهُ دَمٌ
دَمٌ وَدَمٌ
إلى كَمْ والدَّمُ المطلولُ قِبْلَتُنا،؟!
دَمٌ مِنْ جَنْبِ عيسى نَزَّ
فَالْتَفتَ الصَّليبُ إلى
بُكاءٍ صَامتٍ في العودْ(11).
دَمٌ في كربلاءَ بَكَاهُ
أَوَّلَ ما بكى الجُلْمُودْ
دَمٌ ودَمٌ
وأقْربُها دماءُ القُدسِ في بغدادَ
طافية
على اسْمِ قَداسةِ البترولِ والتَّلْمُودْ

فَيا لِبَرَاءَةِ الحُكَّامِ
إخْوَةِ يوسفَ السُّوريِّ
فِيهِمْ مِن دماءِ الذِّئبِ غدرَتُهُ
وفيهِمْ من رنينِ العِجْلِ(12) صُفرَتُهُ

- "أمَا زالتْ جباهكمو
ببابِ المالِ ضَارِعةً؟

أرى واللهِ أنَّ الذُّلَّ
يَخجلُ من تَواطئكُمْ
ويُعرِضُ عَنْ تَفَسُّخِكُمْ
صَغَارُ الدودْ

دمٌ ودَمٌ
وها مرَّةً أخرى امتحانٌ فائرٌ بالصَّمتِ.
مُخْتَطَفٌ إلى أقصى،
لقد طالَ انتظارُ الأحرفِ الأولى
فَهَلْ زمنٌ تُكَاشِفُهُ بَكَارَتُهُ
فَيُحكِمُ سيفُهُ القَلَمَ؟!!

دمٌ ودَمٌ

وَدجلةُ باسمِ حزنِ الماءِ

يَخرجُ من عباءتِه
لِيَصْرُخَ في الأزِقَةِ
باحثاً عن شُرْبَةٍ
لا الأهلُ أهلوهُ،
ولا البيانُ،
يَبكي دجلةَ العطشانُ
مِنْ ظَمأٍ
ويبكي البندُ والعَلَمُ

دمٌ ودَمٌ

تحالَفَتِ العواصمُ أن يكونَ
الصَّمْتُ حِكْمَتَها!!!

تَنادَرَتِ الطوائفُ باسمِ مُوقِدِها،
القصورُ على بَذَاخَتِها...
- أرِدتُ هُنا بذاءَتَها -
دُمىً
تلهو بصَبْغَتِها،
وأشرَفُهُمْ
وإن نقعوه بالمازوتِ والكبريتِ
مُتَّهَمُ

دمٌ ودَمٌ

دمشقُ وَحْدَها
في غمّةِ استخذاءِ
أهلِ الحلِّ والعَقْدِ
دمشقُ وَحْدَها
كالأنبياءِ
تَقومُ
تَفتَحُ كَفَّها في حضرةِ الرحمن
بينَ الجُرْحِ والسُّهدِ

على اسم: "الدينُ للرحمن
أمّا الأرضُ فهي لنا.

تقومُ إلى بساتينِ الرؤى،
تَخْضَلُّ
بين الفجرِ والوَغدِ

فيا ربَّ البراءةِ
صُنْ بَرَاءَتَها
من الأدْغالِ(13) والحِقْدِ
***

حمص - أيلول 2005

الهامش

(1) في المتداول الشعبي ان ادم اهبط فوق قاسيون.
(2) الربوة مكان معروف غرب دمشق، وثمّه من يرى انها سَمّيت الربوةِ تبركا بربوة مريم التي ورد ذكرها في القرآن الكريم: ﴿وجعلنا ابن مريمَ وأمّه اية وآوَيْنَاهما إلى رَبْوَةٍ ذاتِ قرار ومَعِين﴾ المؤمنون: 500.
(3) معلولا: بلدة اثريه شمال دمشق ما زال اهلها يتكلمون اللغه التي تكلمها السيد المسيح.
(4) العرفاء، ج مفرده عريف وعارف،والعارف لدى الصوفيين من اشهده الله ذاته وصفاته وأسماءه وأفعاله، فالمعرفة حال تحدث من شهوده (اصطلاحات الصوفية ؟؟؟؟؟).
(5) لدى الصوفيين، القران الكريم هو الكتاب التدويني، والطبيعه هي الكتاب التكويني.
(6) في المرويات ان الرسول محمدا ﷺ قد وصل إلى ظاهر الشام ولم يدخلها، وسمي حي القدم بهذا الاسم لأنه ﷺ قد وضع قدمه فيه.
(7) جبل قاسيون يشرف على دمشق، ومرويات أهل دمشق الشعبيه المتداوله قديما ان قابيل قتل أخاه هابيل في هذا الجبل، وثمّة مغارة فيه تسمى مغارة الدم.
(8) هابيل ابن ادم البكر، وكان يرعى الغنم، وثمّه من اهل العرفان من يرى رعايته للأغنام تعبيراً عن رعاية القلوب المتوجهة إلى الله.
(9) هابيل ابن ادم البكر، وكان يرعى الغنم، وثمّه من اهل العرفان من يرى رعايته للأغنام تعبيراً عن رعاية القلوب المتوجهة إلى الله.
(10) قابيل اخ هابيل وقاتله.
(11) العود الخشبي الذي صلب عليه حسد السيد المسيح (ع).
(12) العجل الذهبي الذي عبده بنو إسرائيل.
(13) الادغال ج مفرده الدَغَل: دَخَلٌ في الأمر مفسِد (المنجد).

104

مع الحروف.. نصلي

د. نذير العظمة

إلى الدكتور المبدع عبد السلام العجيلي بمناسبة تكريمه

عبد السلام العجيلي

قل لي بربك قل لي:

ما للحياة إذا ما

كبا الجواد المجلي

غذيتنا بحروف

تضيء في كل ليل

تفجر الضوء فينا

بسردك المتجلي

من الشآم مجيئي

إليك أحمل حملي

وفي جبيني شعاع

من الإباء المدلِ

هل المعاني رقاق

موصولة دون وصل؟!

أم الشخوص رسوم

ما بين شمس وظل؟!

تألقت ببيان

مكحل دون كحل

ماذا أقول لسحْرٍ

في البال كالماء يغلي

الضوء جارٌ لعتم

والفكر في ألف شكل

الشوك يدمي ولكن

جراحه للتسلي

والخبز وجه طريٍ

على الشفاه يصلي

يا حبكة من خفاء

مقفولة دون قفل

تباغت الفكر وهلا

وتستخف بعقل

عبد السلام أغثني
من كبرياء وجهل
ماذا أقول لديك
على السياج المطل؟!
يصيح والفجر ناء
والعتم بعديِ وقبلي
إذا تهجأت حرفاً
يجهجه الصبح حولي
يا من كشفت حجاباً
عن إفعوان وصلّ
فالسم ما كان سماً
دون الهوان المذِلِ
ليت الزمان وعانا
نصلاً يشع لنصلي
حرفاً يلوذ بحرف
كألف طفل وطفلِ
يا أحرفاً زوّروها
ويلي من الصمت ويلي
هل السلام قتيل
مضرج دون قتل
أم الرخاء عليل
على السرير الأذل

يا حكمة لبسوها

تاجاً لدى كل فصلِ

فما تجهم أفق

والساح من دون خيل

هل الفرات فرات

ودجلة دون دجل؟!

أم الجراد سحاب

غطى الفياء بظل

ما للغمام غمام

في الأفق من دون وبل

فالنهر خر صريعاً

والأرض من دون حيل

عبد السلام أغنّي

على السلام المولي

وحكمة سلطوها

سيفاً يهدد أهلي

غنّي لأفق جريح

مثلي ورحم مُقلّ

محرابنا الشعب فانهض

مع الحروف نصلّي!!!

108

هاتفٌ

د. ثائر زين الدين

أيّها الهاتفُ لا تقسو عليّا
أضربُ الأرقامَ مَرّاتٍ ومَرّاتٍ
وما زلتَ كقلبِ الجنِ موصوداً
طنيناً خاوياً تسكبُ في روحي
ولو أدركتَ منْ ترقّبُ عند الضفةِ الأخرى
لقبّلتَ يديّا
أيّها الهاتفُ لا تقسو عليّا
باردٌ من حوليَ الشارعُ؛
والقلبُ مقامرٌ!
ضيّعَ العالمَ في لحظةِ نحسٍ
وَترى الناسَ يسيرونَ إلى غاياتِهم
لا شيءَ يعنيهم بهذا النصبِ
القادمِ من ملحِ سدوم؛
نصبٌ... لمْ يفهمِ الحكمَةَ!
ما زالَ يلفُّ العنقَ الضامرَ نحو الخلفِ؛
والخلفُ:
بيوتٌ نشرتها الريحُ فوقَ الجبلِ
البازلتِ
أمْ تعصرُ الغيمَةَ

طفلينِ كطيرينِ على جذعِ صنوبرٌ
وأبٌ يرجعُ منْ معركةِ الأمسِ
لكي يدخلَ أخرى...
نُصُبٌ لم يَفهَمِ الحكمةَ؛
والمرأةَ لم تخرجْ ـ الساعةِ ـ من بلدتها
لم تختبي
لم تنتبذْ ركناً قصيّا!
أيّها الهاتفُ
يا قبضةَ أسلاكٍ وأزرارٍ
ألا تفسحُ لي: ثانيةً...
أهمسُ: "كيفَ الحالُ؟"
يرتدُّ نداءَ ذائبَ الرّقةِ:
"أشتاقُ كثيراً..."؛
فإذا العشبُ يغطّي عُرِيَ أسلاكِكَ

وردٌ دافئٌ ينمو على الأرقامِ
ينثالُ رحيقٌ دافقٌ منْ مخرجِ الصوتِ
ويجري في عروقِ النصبِ نسْغٌ

ثُمَّ يهتزُّ كمصعوقٍ
وقَدْ يَبعَثُ حيًا!
أيّها الهاتفُ...
ها أسمَعُهُ - في بيتِها الغافي على الوادي -
يرنُّ
رُبّما تسقي زهورَ الشُرفةِ الآنَ
فإن نبهها الصوتُ عَدَتْ
أو رُبّما تصنعُ حَلوى
فإذا مائدةُ الأسرَةِ إبداعٌ وفَنٌّ
رُبّما تقرأ "هاملتَ"
مَرّةً سابعةً؛
تأسى لأوفيليا وقَدْ غيّبها النهرُ
وتصحو الآنَ...
لكنْ!
ما الذي يحدُثُ؟!
لم لا ترفَعُ السمّاعةَ الخرقاءَ؟!
ما يمنَعُها؟
هَلْ نسيتْ موعِدَنا؟!
أمْ قَدْ....؟
وهلْ يُعقَلُ؟!
هلْ أمسيتُ لا أعني لها - مُذْ غِبتُ -
شيًا!
العين 1997 - سوريا 2005

110

أوراق من..
ملفات الحصار

د. قاسم عزّاوي

الورقة الأولى:

يحاصرك الحلمُ
حين تحاول إغماض عينيكَ
تسطو عليك الكوابيسُ
أين المفرُّ
وكل المنافذ مسدودة في طريقكَ
وليس هنالك من مهربٍ
غير شقٍّ يؤدي إلى ضفة الريحِ
فاهرب إلى قعر ذاتكَ
أو فتسطح رويداً رويداً
لتنسلّ قبل فوات الأوانْ

الورقة الثانية:

ليتني أستطيع الصراخْ
ليتني أستطيع البكاءْ
جثث عند شط الفراتْ
جرّحت وجه هذا الفضاءْ
ليس لي مرفأً
كي أفيء إليهِ
وقد أغلقت دون روحي
جميع الجهاتْ
هربت ربة الشعر من مربعي
وسعت نحو نخل العراقْ

صرت ألحقها
وأناديِ لترجعَ
فأرتد صوتي إلى أسفل الجرفِ
ثم توارى وبُحَّ النداءُ

الورقة الثالثة:

وتذكر أنك أيقظت حارس مقبرةٍ
في المساء الأخير
وأنت تدندن لحناً
لأغنية غابرة
وتذكر أنك قبّلت طفلكَ
قبل مغادرة البيتِ
حين تهادى إليكَ
يود الذهاب معكْ
وأنك فكرت حين الصعود إلى الباصِ
كيف تدبّر أمركَ
حين افتتاح المدارس
ثم لعنت المقادير والأزمنة
ولم تدر إلا وأنتَ
تحاور نفسكَ
في قعر زنزانة مظلمة.

112

السَّفَرُ إلى الذَّاتْ

د. محمد صالح الأصيل

إلى الأستاذ سميح الشيخة مع خالص الود

وَصَفْتُ فَلَمْ يُقَصِّرْ بِيْ مَقَالِيْ … وَحيْثُ رَمَيْتُ كَانَ مَدَى نِبَالِي

وَلَيْسَ هُوَ ادِّعَاءً بَلْ عُلُوٌّ … كَذَا شِعْرِي، وَما هُوَ بالتَّعَالِي

فَلا الرَّغَبَاتُ رَكَّعَتْنِيْ لَظَاهَا … وَلاَ خَوْفٌ يُهَدِّدُ باخْتِلالِي

وَلَمْ أسْلُكْ بِشِعْرِي أيَّ دَرْبٍ … تُمَدُّ بِهَا يَدٌ قَصْدَ السُّؤَالِ

وَلَمْ أُرْخِصْهُ يَوْمَاً في مَكَانٍ … فَإنِّي لا أُدَاهِنُ أَوْ أُمَالي

مُصَادَفَةً بلَيْلٍ جَمَّعَتْنا … وَكَانَ بمُشْكِلِ الْخَلْقِ انْشِغَالِي

أَمَخْلُوقٌ هُوَ القُرْآنُ حَقَّاً … وَماذا كَانَ هَمُّ الإعْتِزَالِ

أمِ الدُّنْيا وحُكَّامٌ دَنَايا … ومَنْ قَلَبوا الْحرَامَ إلى حَلالِ

بِهِمْ دَوْمَاً يَصيرُ الْفَتْحُ ضَمَّاً … ولا تَسْأَلْ فَهُمْ صِنْوُ الْكَمَالِ

فَإنْ قَالوا فَنَحْنُ شُعُوبُ سَمْعٍ … وآيَتُنَا الدُّعَاءُ لأيِّ والِي

وكانَ صَحابَتِي يُدْلُونَ دَلْواً — أَمامِي.. عَنْ يَمِيني.. عَنْ شِمَالِي

وكُنْتَ وَرَاءَ طَاوِلَتِي سَمِيعَاً — فَقَلْتَ ولَمْ تُبالِ، وَباعْتِدَالِ

أَرَاكُمْ لابْنِ حَنْبَلَ قَدْ عَنَيْتُمْ — وكَيْفَ الشَّيْخُ ظَلَّ بلا انْفِلالِ

أمامَ قَيَاصِرٍ فَتَنُوا عِباداً — بقَتْلٍ أَوْ بِحَبْسٍ وَاعْتِقَالِ

وكَانَ لَنَا حِوارٌ شَالَ فِكْراً — وما سُدَّتْ لَهُ سُبُلُ الْوِصَالِ

وَهَادَيْنَا لَيَالِيَنَا بَيَاناً — كَبَارِقَةِ الزُّمُرُّدِ وَالْلآلِئْ

تُضِيءُ وتَزْدَهِي أَلَقاً مَهِيباً — كَأَنَّ بها سَنَاً مِنْ ذِي الجَلالِ

وَرُبَّ جَمَاعَةٍ عَابَتْ قَصِيدَاً — فَمَالَكَ يا سَمِيحُ بها ومَالِيْ

فلا أَشْعَارُنَا وَجِعَتْ بِمَالٍ — ولا عاشَتْ عَلَى مَسْحِ النِّعَالِ

وَإنّي نَاذِرٌ عُمْرِيْ لِرُخٍّ   بقَافِيَتِيْ أصِيْدُ بلا كِلالِ

وألَمحُ فِيْ العُلا حُلْوَ المَعَانِيْ   فَأرْمِيْ حَوْلَهَا عِشْقَاً حِبَالِيْ

فَتُلْقِي نَفسَهَا فِيْ يَمِّ عِشْقِيْ ... فَأَبْنِيهِ القَصيدَ.. كَمَا حَلا لي

وَإِنْ كَانتْ مُنَى غَيْرِيْ سُفُوْحَاً ... فَإِنَّ مُنَايَ في قِمَمِ الجِبَالِ

وَإِنْ سَكِرَ الأنَامُ بِرَشْفِ خَمْرٍ ... فَإِنَّ قَصِيْدَتِيْ حَلَبُ الدَّوَالِيْ

ولَكِنْ لا صُدَاعَ عَرَاكَ مِنْهَا ... ولا غَوْلٌ بِهَا.. خَمْرُ الحَلالِ

وأَشْعَارِيْ أَدَلِلُ فَوْقَ طِرْسٍ ... رَقِيقٍ نَاعِمٍ صِنْوَ الدَلالِ

وأَغْزِلُهَا لِمَنْ عَشِقُوا لُحُوْنَاً ... تَمِيْسُ بِدَلْهَا مَيْسَ الغَزَالِ

وَأَنْشُرُهَا بِدِيْوَانٍ مُحَلَّى ... مُوَشَّىً فَاخِرٍ مِنْ حُرِّ مَالِيْ

فَذِكْرِيْ خَالِدٌ أَبَدَاً بِشِعْرِيْ ... غَدِيْ وأرَاهُ فِيْ حُسْنِ المَآلِ

فَإِنْ أَكُ آخِرَاً بِمَجِيءِ عُمْرِيْ ... فَإِنِّيْ بِالقَصِيْدِ مِنَ الأَوَالِيْ

2003/5/11

115

ستُشرقُ يوْماً

جرجس ناصيف

أمّاه يقذفني السّؤا ل من السّؤال إلى السّؤالِ

أأنا هنا أم أنّني المنـ سيّ شيئاً كالظّلال؟

أولدت في هذا الوجو د على مزاليق صقال؟

أم دعّني الآتي إلى خلفي وخلفي لا يبالي؟

أم دعّني خلفي إلى الـ آتي وهذا في انشغال؟

كلّ تعرّف دربه أمّا أنا فعلى احتمال

ما بال ليلي لا يغيـ ب؟ وبال شمسي في الزوال؟

أتأمّل الدّنيا فألـ فيها وبالاً في وبال؟

أرضي هناك قريبة وبعيدة بين الليالي

أمّاه! وا أمّاه ما هذا الذي في القلب صال؟

أولدتِني لغز الوجو   د أمِ ارتجالاً في الخيالِ؟

أولدتني سرّاً وبو حاً أم مجازاً في الخيال؟
أنا من أنا؟ أنا لست أد ري فيمَ جئت وما مآلي
- ولداه كفّ ولا تُطل وانزل إلى ساح القتال
أنت الحقيقة كلّها وسواك مبتوت الحبال
من أرض حيفا جئت يا ولداه من أرض المعالي
ولداه دع هذا البكا ليس البكا حلاً بحال
ودع السّؤال وكن جوا باً للسّؤال بلا كلال
كن أنت في ساح الوغى فهناك أجوبة السّؤال
كن أنت ركن الأنت كن سيفاً يصيح مع العوالي
واقذف بنفسك مدفعاً وقنابلاً، كن كالنّصال
مارد حقاً غيرُ ما يجري دماً فوق التّلال

أجل الحصون منيعة   لكنّ سيف الحقّ عال

دُكَّ الحصون، ولا تقل   "كيف الوصول" بلا ملال

الله! يا أمّاه! قد   أحييت ما في القلب بال

وأعدت جوهرتي الّتي اغـ   ـبرّت إلى وهج اللآلي

فعرفت سرّ ولادتي   وشفيت من داءٍ عضال

وغداً ستعرفني الهضا   ب على العُداة مع الرّجال

لا بل سنمضي اليوم يا   أمّاه نمضي كالنّبال

ونسير حنّا والحسيـ   ـن وخالد كلّ الشّبال

لندّك صرح الظّلم نخـ   ـترق السّدود إلى المحال

ونعيد أرض جدودنا   بسواعدِ سمر طوال

ويشتّ أهل البغي لا   درب ينجّي من زوال

وستشهدين غداً خصيـ   ـباً في السّهول وفي الجبال

وستشرق الشّمس الّتي   كانت بأيّام خوال

وتزغردين هناك يا   أمّاه زغردة الوصال

ـ ومضى الجميع، بصحوة   يتنافسون، إلى النّضال

والتأم شَمل العرب والـ   إسلام في القصد الحلال

وتجاوبت "الله أكـ   ـبر يا لثارات الأهالي"

وانهدَّ صرح الشّرّ تذ   روه الرّياح مع الرّمال

وعلى الدّروب بدا المشرّ   د عائداً بعد ارتحال

وتصايحَ الفتيان حو   ل المسجد الأقصى بقال:

"أمّاه إنّا ها هنا في القدس قد   سُقنا الجواب، كما أردت، إلى السّؤال"

بغداد

أحمد حسيب أسعد

بغدادُ همسكِ رَجْعُ آلامي وأحلامي القتيلَةْ

بغدادُ يا جرحَ الهوى والقدسُ نازفةٌ عليلة

وأنا أنا المنفيُّ فيكِ على تقاليدِ القبيلة

نادمتُ شطَّكِ والأماني لم تزلْ تروي نخيله

وقرعتُ باب الذكريات الزُهْرِ في تلك الخميلة

فإذا أبو تمَّامَ في بهوٍ يُعِدُّ لنا مقولة

السيفُ أصدقُ في الكلامِ من الخطابات الهزيلة

لن أذكرَ الماضي وأزعجَه فإني لن أقوله

يكفيكِ أنَّكِ أنتِ مفتاحُ التواريخ الجليلة

وعلى الرؤى الخضراءِ ناجى اللهُ في الصحرا خليله

وعليكِ شرقُ كربلاءُ بنورِ أقمار الفضيلة

الله يا بغدادُ يا حُلُماً تغرَّبَ ألفَ ليلة

لا شهرزادُ تقصُّ ألوانَ الحكايات الجميلة
عند الأمير بحسنها تختالُ عاشقةً خجولة
أو زيبقُ المكّارَ منفلتاً تطاردُهُ دليلة
وأبو نُوَاسَ بشعرهِ يدعو إلى كأسٍ زميله
والبحتريُّ على المنابرِ منشداً والجمع حوله
من لي بمعتصمِ انتخاءٍ منجداً تلك الكحيلة
وطنٌ على أوجاعهِ صانَ الزمانُ لـه طلوله
دارُ الخليفة أقفرتْ فالّليلُ قد أرخى سدوله
لا بختّنصرُ يستعدُّ مُعبّئاً جيشاً خيوله
أنقاضُ ذاك الهيكلِ المزعومِ عادت بالرذيلة
وكأنّها تقتّص من تاريخِ بابل كي تزيله
والريحُ تعوي لا تكفُّ مع المرمّلةِ العويلة
وقنابلُ الغازين تهتكُ حُرْمةَ المدنِ النبيلة
ها هم تتارُ العصر ينهالونَ بالحممِ الثقيلة
وإلى حمانا استقدمتْ صهيونُ أحلافاً عميلة
ألقوا على شُبَّاكِ أمنيتي مطالبَ مستحيلة
غُصَّ العراقُ بظلمهم زيفاً وإجراماً وحيلة
روّوا تراب الرافدينِ دماً فقد خطّوا مسيله
والموتُ ينشرُ جانحيهِ محوّماً يروي غليله
يسعى بجدٍّ حاشداً في كلِّ ناحيةٍ فلوله

بغداد

فتراهُ في فوضى يجرّ لنخلنا لقتلانا الحصيلة

بغدادُ جرحٌ في ضميرِ الفكرِ يقرأ لي فصوله
وأضمّهُ شوقاً إلى صدري ليسلكَ بي سبيله
وأراهُ مغترباً على أشلاءِ أمّتنا الخذولة
جرحي اشتكى من غدرِ أبناءِ العمومةِ والخؤولة
جرحٌ نزيفُ ضيائِهِ أملٌ بأسيافٍ صقيلة
لا النفطَ يعنيني ولا أرجو جموعكُمُ الذليلة
جرحي حصانُ السَّبْقِ قد أسرجتُهُ فاسمعْ صهيله
هبَّ انتفاضاً ضدَّ غازٍ معتدٍ حتى يزيله
إنَّ الكرامةَ أن تثورَ ولو بطاقاتٍ قليلة
وعلى الشهادة تقرأ الأجيالُ ملحمةَ البطولة
ولئن طغى الباغونَ ظلماً واستباحوا الأرضِ غيله
ورأوا بعينِ الحقدِ قوّتهم ستمحوا أيَّ دولة
وبأنَّ في استعمارهم تُبنى حكوماتٌ بديلة
أو أنّهم أسيادُ كوكبنا بعولمةٍ أكولة
ولهم برأسِ المال إسرائيلُ قد صارت وسيلة
ولهم بأن تعنو لها هاماتنا في كلِّ جولة
وتوهّموا صلفاً بأنّا أمّةٌ كلمى ملولة
أو أنَّ نخوتنا قضتْ أو أنّنا ننسى الرجولة
سَيهلُّ فيضُ الكبرياءِ موحّداً بردى ونيله
بُشرى على زهوِ الجراحِ تعيدُ للأمجادِ صوله

بغداد

فغداً يزمجرُ موطني ويزيحُ أبرهةَ وفيله.

121

مقامات

د. محمد توفيق يونس

1. قيام الشعر

بالسرِّ المقدسِ...
هذا الشعرُ...
أكشفُ ما أريدُ...
وفي عيني طريقٌ...
لبرقةِ البعيدْ...
لي خمسون ألفَ عامٍ...
وأنا عددٌ...
أحملُ أزليةَ قلبي، وأنوارَ عقلي...
نشوةَ نفسي، ومطلقَ روحي...
ولم أخبرْ أحدْ.
أشدُّ إلى غيرتي...
يقيني...
وأفتح قلبي أمامي...

أحضن العمرَ في صمتٍ...
وأنا أنادي:

مَددْ - مَددْ - مَددْ.

* * *

أنا الغائبُ بلا حدودْ...
وجهي منذ عصورٍ...
يتقدم آلامه.
يحسبُ نفسهُ
طالعاً من ملكوت الظلمة...
شاهداً ميراث النور...
وكلُّ ما في السموات وما في الأرضِ
يُمكنه لحمل الأمانةِ...
وليدرك مجدَ هذا السرِّ...
وليهتدي جهادَ المعرفةْ.

* * *

أنا الروح الحاضرُ...
في مزيج الغارِ والماءِ والهواءِ والترابْ.
في جسدي...
سكينةُ النسيانْ...
ودنانٌ من خمرةٍ...
عَلمتني...

أن الشعرَ حين يبكي...
يمسحُ دموعه بالليلِ...
فينبلجُ الصبحُ - أبيضْ

2 ـ مقام الحزنْ

من كان منكم بلا حزنٍ...
فليرمني بحجرٍ...
أنا الذين...
عشتُ الحزنَ - معرفةً -
والمعرفةُ...
جنّةُ البشر...
وعلى امتداد الأماكنِ - وجهنا...
حجرٌ حُتاتٌ... كشفةٌ - حجرٌ.

* * *

هذا الذي كان دائماً...
سيكون دوماً...
وحدةٌ ورغبةٌ...
حلمٌ وهاويةٌ
وامرأةٌ في وعدِ الشروق...
تنادي الوقتَ:

يا نبضي...
تنادي الريحَ:
يا نبضي...
وتدركُ أنها البحرُ ـ عذباً...
والجسدُ ـ مالحاً...
والحلمُ ـ انطلاقاً في حفرة الحرية.
* * *
لمجدكَ أيها الحلمُ الأنثى ـ
ترسمُ الأرضُ دورتها...
ويترك الحزنُ ـ
على كلِّ جسدٍ ـ
موجاً وذكرى ـ وشعاعات من زبدٍ...
هي غبطة الشاطئ لرمله الممزوج بالأبدْ...
هي نعمةُ العاشقِ والمعشوقِ...
وجداً ـ
إلى آخرِ الأمدْ.

3 ـ مقام التكوينْ

هكذا ـ
أستعيدُ ما عبرْ...
ألقاً، قلقاً، وخطواً غَبَرْ...
أسمعُ لغوَ الأثيرِ...
قميصهُ قُدَّ من طَرفِ السريرِ...
وأغلقَ العينَ على بصيصِ الصُّوَرْ.
قال لي:
أنا الحاضرُ...
أنا الحنينُ المنتظرْ...
في حياتي...
بدءُ الغبار ـ شهوةً
وتخومٌ منحوتةٌ.
بوقد الشررْ.
مذ أدركت حلمي...
رأيت الشمسَ
تجري ورائي...
والبلادَ تمشي أمامي.
والضحى والليل وكلَّ ما انفطرْ.
مذ أدركت حضوري...
رأيت مجهولي يسري ورائي
ووصولي...
يمشي أمامي
وعلى مفرق النار
بقايا طين يابسٍ وأصداء مطرْ...
هكذا...
أسافرُ ـ أكابدُ...
أصوغ من الضوء مملكتي..
ومن الأفق أجنحتي...
وراودني عن نفسه السهرْ...
هكذا..
ببساطة تجمعنا...
فِكرة.

تساؤلاتي

د. ريم هلال

ــ متى هطل أول فجر على كوكبنا؟
ــ ماذا يقول الوليد في يومه الأول؟
ــ أين بيت آدم وحواء؟
ــ إلام ستبقى الصخور صامتة؟
ــ ما عدد شرفات المساء؟
ــ هل هناك من أحصى بذور الأرض؟
ــ هل هناك ما أتذكر من يومي الأول؟
ــ هل يشكر الورد أصابعي حين تلامسه برفق؟
ــ لماذا يبقى الياسمين صامتاً حين أحادثه؟
ــ لماذا كلما سكنتُ بيتاً تفر أنهاره إلى البعيد البعيد؟
ــ كيف لي صغيرتي أن أشهدك عجوزاً على عكازك؟
ــ هل من وردة تعرف اسمي؟
ــ في أي بحر تغوص أفراحي الغائبة؟
ــ لماذا لم يرافقني يوماً القمر إلى المدرسة؟
ــ لماذا لا يأخذني العصفور مرة في نزهته السماوية؟
ــ من يترجم لي حرفاً واحداً من لغات الطيور؟
ــ هل بيتي القائم أبداً في مكانه يصلني؟

ـ هل البحر مرآة الكون؟
ـ هل للزنابق أيضاً آدم وحواء؟
ـ لماذا لم تتعلم بلابل مدرستي حروف الهجاء؟
ـ في أي نجم بنى جدي بيته العلوي؟
ـ ماذا تكتب العصافير بأرياشها على لوحة الفجر؟
ـ هل أطل الحمام يوماً على جنينة جدتي السماوية؟
ـ كيف إلى الآن أسمع أصوات رفاقي الراحلين؟
ـ هل لا تزال تذكرني جدتي السابحة في القمر؟
ـ لماذا لا أعد قهوة لعصفور يحط على نافذتي؟
ـ هل الأحزان تنتهي في زرقة الهناك؟
ـ هل البراكين والخمائل في الأرض ظلال الجحيم والنعيم في السماوات؟
ـ كيف لا ينسى اللون أبداً أن يسكب البياض والشذى ولو في فلة واحدة؟
ـ هل تبتسم البحار للمطر أم تقول لـه كفاني ثراء؟
ـ هل نحن ننمو يوماً بعد يوم أم نذبل يوماً بعد يوم؟
ـ لماذا لا يتشابه يومان في حياتي كما تتشابه عيناي؟
ـ هل الأحياء أحياء حقاً أم أنهم يؤجلون الخصام إلى وقت آخر؟
ـ لماذا لا أعلو قليلاً كي أصير فوق الضجيج والغبار؟
ـ كم شمعة يوقد الليل كل يوم حتى ينتشر النهار؟
ـ من رأى بيت الشمس الذي تعود إليه كل مساء؟
ـ من أي بحر كل هذه الأزهار؟ من يكتب لي عنوانه؟
ـ لماذا لم يكن البحر بيتي؟ هل رفض المرجان دخولي؟
ـ أما جذبت السماء طفلاً كي يرسم شيئاً على صفحتها اللا متناهية؟
ـ هل نسائم شرفاتنا رسائل شفافة زرقاء من أعماق السماء؟
ـ ألى هذا الحد تحبني الشمس حتى تتبعني إلى أي مكان؟

126

شرفة الضوء

زهير هدلة

(إلى الصديق محمود نون..)

يُطلُّ علينا
ومن شرفةِ الضوءِ والبيلسانْ
يضيءُ سراجا،
ويفتحُ للنورِ باباً
وينشرُ جيشاً من الأقحوانْ
يطلُّ علينا،
كأنَ الذي بيننا لا يحدُّ
كأنّا خرقنا كلانا حدود المكانْ
نفتشُ عن خدِّ أنثى شهي
وناي يحركُ مثل عصا الساحراتِ الزمانْ
نخبئُ بين محارِ الخرافاتِ آمالنا
ونوهمُ بالعتقِ أرواحنا
ونسرجُ أحصنةً من دخانْ
نسافرُ نحوَ بلادِ الضياعْ
ويهربُ منّا المدى المشرقُ
ونوغلُ حتى تغيبَ الشطوطْ
ويسحبنا الأربدُ المغرقُ
فلا الليلُ يبعد عن فلكنا
ولا نجمُ صبحٍ لنا يشرقُ
يطلُّ علينا

صديقي الحبيبُ الجميلْ
يُحدثني عن دماءِ الرجالِ الذين استماتوا
على صخرةٍ في الجنوب البهي
عن الضوءِ كيفَ يكونُ شحوباً
وكيفَ يُعمّد كلَّ البلادْ
عن البرعمِ الغضِّ تحتَ السلاسلِ بينَ
جنون الرصاصْ
عن الليلِ، والذئبِ، والوردِ والزمهريرْ
عن الأمِّ حينْ
تطرزُ رغمَ احتقانِ المساء
مواسمَ عشقٍ
وأثوابَ عرسٍ لموتٍ جميلٍ أثيرْ
يطلُّ صديقي
يلوِّحُ بالفلِّ والياسمينْ
يطيرُ بين يديهِ رفوفَ يمامْ
ويزجرُ بالخيرِ والحبِّ والأمنياتِ الكلامْ
يطاردُ من يسرقونَ الحياةْ
ومن يرشفونَ دمَ السنبلةْ
ويكتبُ أنشودةً من لهيبْ
تزلزلُ كينونةَ المقصلةْ

يطلُّ صديقي
وبين يديهِ رسائلُ عشقٍ وشوق
وبيعةُ حبٍّ كبيرٍ قديمْ
تغلُّ رجالاً، وخيلا
ونخلا، وفلا
تشاكسُ ظلَّ الغرابِ المقيتْ
ترفُّ حماما
وترسلُ كلَّ صباحٍ سَلاما
كأن صديقي
على شرفةِ الضوءِ مدَّ غمامَ القصيدةَ نحو السماءْ
يناجي القمَرْ
ويهمسُ في أذنِ نجمِ الصَّباح

هلمَّا معي!
إلى معبدِ الشمسِ واللازوردْ
إلى بَعلبكَّ،
إلى شرفةِ الحبِّ في قاسيونَ الجَمَالْ
يطلُّ صديقي
وقلبي تمزَّقَ ما بين حُبٍّ وحُبْ
وموتٍ وموتْ
وصحوٍ على خنجرٍ من حبيبْ
يضيّعُ منّا الضياءْ
ويهدمُ كلَّ الذي قد بنينا
من الشرفاتِ الجميلةْ
ويتركنا في سَوادْ

128

بوح المريد

محمد ديب الزهر

ــ قلتَ لي.. قلتُ لـه ــ
لمع البرقُ بقلبي
حين أمسكت كتابَهْ
فتح الليلُ أمامي
بعض أحزان كلامي
فانتشت روحيَ سكراً
فطوى البرقُ حجابَهْ
وأنا كنتُ على أبوابه سجّع الحمامْ

شجراً أخضر.. عصفوراً. ونهراً
صاحبي أقسم أني:
كنتُ في الكأس شرابَه
وأنا كنت أصلّي... في السحابْ
فتح المستورُ بابهُ
فانطوى صوت الكلامْ
ذبتُ وجدا في حضوري
سالكاً درب الغمامْ
ومعي الطيرُ على أغصان روحي يتدلّى
فالتقت فينا الجهاتْ
لمع البرقُ اليماني
فإذا كلّ المعاني
في حبيبٍ ما سلاني
رغم أنّيَ
كنتُ أسلوه مراراً
أمسكت روحي الفضاءْ
وتلوتُ "السبعَ" في سرّي
سبع مرات تلوتُ "السبعَ"
فانكشف الغطاء
وتجلى منبع النور بقلبي
فبكيتُ
فتح المعشوق للعاشق بابه
فإذا كلّ البرايا كالمرايا
في دروب السالكين
فتلونا في ابتداء الوصل آيات
انفتاح "الفاتحة"
قال لي حارس فردوسي سلاماً
والظلالُ الخضر تمتد إلى الروح الخرابْ
من أقاصي نجمة محروقة الأوتار تبكي
نوح صفصاف الضلوعْ
غسل القلبُ كلاماً
من خطايا بالدموعْ
هتف الحارس: يا أنت تعالْ
إن غيث العشق ممدود اليدينْ
فاقطف التفاح لا إثمَ عليكْ
واشرب بالعنقود فالكأس لديك
كل هذي الحور ضوء في مراياك ومن
خلقَ يديكْ
أنت حلاّج الزمان المرّ..
والسيف عليكْ
والحسين بن عليٍّ شاخص في مقلتيكْ
شمّ ورد الله... فالعطر تدلّى
من غصون القلب للقلب... وأوما
فانتهى فيك التجليّ... وعليكْ
كانت الأنوارُ أشباه مرايا
والمرايا.. أنت فيها ظلّ عين دامعهْ
لجذور النور شوقاً راجعهْ...
والمرايا أيها العاشق صلّتْ
في طقوس الموت والميلاد لمّا

سرُّها ألقى رداءِ العشق
والوجد المصفّى
في السماء السابعة
.....
سيدي أنت أنا
فانبعثْ فيّ شظايا
ذوّبَ الأشياء فينا
كل شيء خمرتي.. حين تريدُ
ها أنا خمسون عاماً.. في الهوى وجداً
أذوبُ
وأنا بوح المريدْ
وهو منّي في ارتعاش الدفء والبرد شفاه
من حضورينا بروحي
واغتسال الروح بالأنوارِ
والمشكاة قلبي وجرحي
وأنا أنت حبيبي...
وكلانا سيّدي بوحُ وصال
... ...
قال لي كان أنا..
وأنا كنت صداه:
آن أن تدخل في أسرار وجدي
فاغتسل خمراً وبحراً..
طهّر القلب بآثام الخطايا
ثم اقرأ: "قل هو الله أحد"
فإذا أنت كمثلي..
بيدي الروح ودنياك الجسدْ
قال لي.. قلت له:

فالتقت أصداؤنا بين: سبحان" وحانة
كانت الكرمة قلبي..
وكؤوس من ضياءْ
عبّ فيّ الخمر حتى صرت في وجدي أراهْ
يا نديمي منذ خمسين أنا ما ذقت كأساً
لا ولا نادمت ظلاً
مفرداتي ولغاتي كانت الأشكال في ظل المرايا
كسرتها لغة ظمأى إلى نوب المعاني في الرموز
فاحتملني يا نديمي
إن أنا عربدت في محراب كاسي
وبكيت الذات في ضحك الشظايا
فكلانا سيدي من
سدرة الوجد تدلّى

وبها شوقاً تجلى
وغصون الروح كانت
كأس خمر ونديمي "الفاتحة"
....
قلتُ لي .. قالَ... وقلنا
وانتهينا
كان قلبي فوق نعشي
وهو خلفي وأمامي
كان يمشي...
فامتزجنا
في نشيد الذَّوْب يعلننا ابتداءً وانتهاء

* * *

132

رحاب

صِيَانَةُ النَّفُس

أ.د محمد رضوان الداية

(1)

كان القاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني من أعلام القرن الهجري الرابع (توفي 392

هجرية) وهذه مدّة كانت الحضارة العربية الإسلامية فيها في ذروة التألّق. ولكن الدولة العباسيّة كانت بدأت تشهد ظهور مناطق تحت إمرة حكّام ارتبطوا بالدولة ارتباطاً خفيفاً (ضرب العملة باسم الخليفة، والدعاء لـه على المنابر وإرسال شيء من المال أحياناً) واستقلوا بكثير من الأمور، ووجد العلماء والأدباء أنفسهم أمام حكّام مختلفين من جهة تقريب أهل العلم والإثابة عليه وعلى الشعر وسائر الفنون. وإذا كان المتنبي - في هذا العصر قد أنعلَ أفراسه بالذهب من عطاء سيف الدولة فإن كثيرين لم يكونوا يحظون بجزء من ذلك في ولايات أخرى. وكان الأمر مرتبطاً بشخصية الحاكم أو المتنفذ، أو ذي المكانة الاجتماعيّة، والتفاته إلى جوانب الثقافة والفكر والعلم.

والقاضي الجرجاني من علماء العصر. مولده بجرجان. وقد طاف في كثير من الجهات الشرقية من الدولة العباسية، وفي العراق والشام وتولى القضاء للمذهب الشافعي وصار قاضي القضاة في (الريّ)، وكانت وفاته في نيسابور.

وعلى الرغم من صحبة القاضي للوزير الصاحب بن عباد، وعداوة الصاحب للمتنبيّ؛ فإنه ألف كتابه (الوساطة بين المتنبي وخصومه) بَعد رسالة الصاحب! السمّاة "الكشف عن مساوئ المتنبي". وجاء كتاب القاضي فيما بعيداً عن الهوى، وما يزال الكتاب معدوداً في أحسن ما ألف عن أبي الطيّب.

ومن هذه الشخصيّة الاستقلالية، ومن وراء فكرة الإنصاف والاعتدال وطلب الحقّ، كانت قصيدته الشهيرة التي تتداول الكتب قطعاً منها. والتي تُعدّ إماماً لأهل العلم والفكر والثقافة ليبقوا على ماء الوجه، وكرامة النفس، فلا يحقّ لصاحب العلم كما يقول القاضي الجرجاني! أن يبتذل نفسه وإن كان الثمن غالياً.

فعزّة النفس، وسلامة الشّخصية أولي، وهو القائل من قطعة:

ليس شيء عندي أعزّ من العِلـ.. ...ـمِ، فلِمْ أبتغي سواه أنيسا؟

وأنا أورد هنا نصّ قصيدة الجرجاني التي ذاع بعضها كثيراً، وهي خطّة حياة للقاضي الناقد الشاعر، وهي أيضاً صرخة من أديب حرّ يريد لأهل العلم والفكر والأدب أن يصونوا علمهم، ومواهبهم وألاّ يبتذلوها، وإن كان من وراء الابتذال جاه أو مال، أو مكسب عظيم!

قال القاضي الجُرجاني

يقولون لي فيك انقباضٌ وإنمّا	راوا رَجُلا عن موقفِ الذلّ أحجَما
يرى الناسَ: من داناهمُ هانَ عِندهم	ومَنْ اكرمَته عِزة النفسِ اكرما
وما كل برقٍ لاح لي يستفزني	ولا كلّ من لاقيت ارضاه مُنعما
ومازلت منحازا بعرضيَ جانبا	من الذمّ اعتدّ الصّيانه مَغنما
إذا قلت هدا مَنهَلٌ قلت قد ارى	ولكنّ نفس الحرّ تحتملُ الظما
وإنيّ إذا ما فاتني الحظ لم ابت	اقلّبَ كفي إثرهَ مَتندما
ولكنه إن جاءَ عفوا قبلته	وإنْ مال لم اتبِعْه: "هلا" و"ليتما"
واقبضَ خطوي عن حظوظ قريبه	إذا لم انلها وَافِرَ العِرْضِ مُكرما

واكرم نفسي انْ اضاحِكَ عابسا — وان اتلقى بالمَدِيحِ مُذمّما

انـهْنِهَهَا عن بعض ما لا يشينها — مخافة اقوال العِدا "فيم"؟ او: "لمَا"؟

ولم اقضِ حَق العلم إن كنت كلما — دنا طمعٌ صَيّرته لِيَ سَلما

ولم ابتذل في خدمه العلم مهجتي — لاخدم مَنْ لاقيت لكنْ لاخدما

ااغرسه عزا واجنيه ذِلهً؟ — إذا فاتبّاع الجهل قد كان احزما

فإن قلت "جَدّ العِلم كابٍ" فإنما — كباحين لم يَحْمَ حِمَاهُ واسْلِمَا

ولو انّ اهل العلم صانوه صانهم — ولو عظموه في النفوسِ لعَظما

ولكنْ اهانوه فهان، ودنسّوا — مُحَيّاهُ بالاطماع حتى تجَهّما!..

(2)

وفي النص ملاحظات نفسيّة دقيقة، وملاحظات اجتماعيّة ظاهرة. فالناس يستهينون بمن يبتذل نفسه، ويذلون مَنْ لا يرفع نفسه ولا يكرمها. والشاعر لا يلقي بنفسه هنا وهناك حتى لا يضيّع كرامته. وهو لا يطمع ولا يتبع هوى نفسه. ومن الملاحظات الدقيقة أنّه لا يضاحك عابساً ليستدّر ضحكة او ابتسامة، ولا يمدح بالكذب من لا يستحق المديح... والملامح كثيرة... إن القصيدة ـ كما قلت ـ إمامٌ (دستور) لأهل العلم والفكر والأدب في كلّ زمان...

العجوز والحمام

رشاد أبو شاور

كدأبه كلّ مساء، يهبط من شقّته الصغيرة بعد أن يلقي تحيّة المساء على صورة زوجته الحبيبة التي رحلت قبل ستّ سنوات وتركته لشيخوخته وعزلته وأيّامه الموحشة.

يقف قليلاً أمام البناية العتيقة ذات الأدوار الثلاثة، يغبط نفسه لأنها ليست مرتفعة. وأنه يسكن في الدور الثاني، ويجيل نظرة متأمّلاً البحر. وأشعة شمس محمرّة غاربة، تنعكس أشعتها على سطح امتداد مائي لا نهائي يتداخل مع الأفق البعيد.

يمضي محني الجسد متقلقل الرأس على كتفين ضيقتين هرمتين. يصل إلى الساحة الصغيرة أمام سوق الخضار المسقوف بسقف مائل، يدير ظهره لبوّابته المفتوحة الواسعة التي لن تغلق قبل ساعة من الآن.

يشتري كيس حبوب من محل سقراطوس البدين الجالس دائماً في جوف محلّه، والذي لا يرى سوى وجهه عبر الشبّاك تحت المظلّة، والمتناوم غالباً.

يصفّق براحتيه مع ضحكة اعتاد أن يطلقها كلّما أحنى ظهره مارقاً من تحت المظلّة، ساخراً من صديقه النوّام.

يستقبله سقراطوس بعبارة اعتاد إسماعه إيّاها:

ــ منذ رحيل بنيلوب عنك بت عجوزاً جداً، لماذا لا تجد لك عجوزاً تخفف عنك كآبة أيّامك؟!

ــ أيها البدين سقراطوس. أنا وفيّ لذكرى حبيبتي بنيلوب، ولست كئيباً مثلك أحشر نفسي بين المثلّجات، والشبس، والسجائر، والشوكولاته، ثمّ أنا مكتف بطيور الحمام.. صديقتي!.

حوار يومي هو ملاسنة عجائز، شيء من الودّ يعبّر عنه بكلام يبدو خشناً لمن لا يعرف الصديقين.

يتقافز العجوز آرنتديس كمهرّج وهو يدخل إلى الساحة، فيرفرف الحمام على رأسه، يحط بعضه على منكبيه، يتعربش على ظهره غارساً أظافره في قماش قميصه الفضفاض.

يدور حول نفسه والحمام يرفرف بأجنحته مثيراً جلبة: فرررررررر العجوز آرنتديس مبسوط جداً، وهو يرّش الحبوب، والحمام ينقر الحبوب بمرح، والظلمة تهبط بهدوء، بينما يبدأ أصحاب المحلات داخل سوق الخضار بإغلاق محالهم، وعد النقود التي كسبوها في يومهم.

يتمتم سقراطوس وهو يتأمله:

ـ مسكين آرنتديس، منذ رحلت بنيلوب وهو في حالة صعبة. أشكر الرّب لأن زوجتي مازالت بصحّة جيدة، وإنها تحبني عل الرغم من بدانتي التي تعيق نشاطي.

آرنتديس إنتهى من رّش الحبوب واللعب مع الحمام، والظلمة تكثّفت، لهاثه ووجيب قلبه بثّا القلق في نفسه، وإذ أحسّ بالتعب الشديد وعلى غير العادة، غادر السّاحة من غير أن يلقي تحيّة المساء على صديقه سقراطوس، ومضى سريعاً إلى بيته لينام بعمق تحت صورة حبيبته بنيلوب، بينما طيور الحمام تصفق أجنحتها، وتعلو معاً ذكراً وأنثى، صوب أشجار السرو والصنوبر، لتبيت بألفة في أعشاشها بين الأغصان الوارفة.

---

* كتبت مسودة هذه القصّة مع عدد من القصص في مدينة (هانيا) في جزيرة كريت، وفي العاصمة اليونانية (أثينا)، في شهري تموّز وآب 2005...

الخيار الثاني

جمانة طه

بوق سيارة الأجرة يصيح متبرماً يستحثها على الاستعجال، وهي تقف جامدة أمام المرآة لا تعرف إن هي أنهت ترتيب نفسها أو لا. تمرر بصرها على وجهها، تتفقد الكحل في عينيها وظلال الألوان فوق جفنيها، واللون الوردي على شفتيها المحددتين بقلم أحمر.

يعود البوق صائحاً متبرماً، يهيب بها أن تسرع. نظرة أخيرة تلقيها على ثوبها الملتصق بوركيها ونهديها الذي بدا كأنه جلد ثانٍ لها، تربت بأطراف أصابعها تحت عينيها، تحمل محفظتها وتمضي إلى أحد فنادق العاصمة حيث يقام عرس ابنة صديقة لها.

القاعة تضج بالزغاريد وصوت الموسيقا يعلو، إيذاناً بقدوم العروسين. حينما لمحت رولا عيني العريس، انتفض قلبها في صدرها. زرقتهما شدتها إلى ماضٍ غالباً ما كانت تهرب منه، وراحت ذاكرتها تعيد من غير عناء شتات الماضي وتركبه في صورة واضحة. ها هي في باريس التي كانت تزورها بدعوة من الشركة التي تعمل فيها، وبالتحديد هي في متحف اللوفر تسرح في رحاب التاريخ الحضاري القديم وتتوقف عند أبرز سماته، أمام مومياء الفراعنة وألوان توابيتها التي لا تعرف البلى، وأمام آثار أوغاريت الرائعة، والزجاج السوري المبهر بشفافيته ونقوشه البديعة.

في جناح الفن التشكيلي، وجدت نفسها إلى جانبه يتأملان بشغف لوحة الجيوكندا. شعرت بنظراته تزيغ عن اللوحة معانقة قوامها، وبأنفاسه تنفلت من صدره حارة مداعبة شعرها الأشقر ومستفزة حواسها. فجأة تجرأت وسألته عن رأيه في إمرأة اللوحة، فأجابها: يقولون إن خلودها يكمن في ابتسامتها المحيرة، وأنا أقول لو عاد دافنشي إلى الحياة ورأى ابتسامتك، لمزق لوحته. احمر وجهها، وزغرد قلبها للإطراء.

بعد أن أنهيا جولتهما، سألها عن اسمها وسألته، قدم لها بطاقته وعليها عنوانه وهاتفه وقدمت لـه بطاقتها وعليها عنوانها ورقم هاتفها، فتبينا أنهما من بلد واحد ومن

مدينة واحدة.

وقبل أن يخرجا من المتحف، اقترح عليها جولة في شوارع باريس، فوافقت. أخذها إلى الشانزيليزيه وقوس النصر، إلى منطقة السان ميشيل والحي اللاتيني الشهير حيث تناولا الطعام في أحد مطاعمه الشعبية. كانا في عالم لم يولد الصمت فيه، هي تجلس مسترخية في المقعد تستمع إليه وهو يتكلم بلا توقف عن لا شيء وعن كل شيء، عن نفسه وعن السفر والعمل والفن والمال والسياسة. وبعد أن استنفذ الموضوعات، نهضا باتجاه منطقة القلب الأقدس التي تضم عشرات الرسامين الجوالين الذين يتقنون رسم الوجوه (البورتريه)، ولم ينزلا من هناك إلا وفي يد كل منهما صورته. كان كل شيء في باريس براقاً كحلم جميل.

عاد إلى دمشق، وعادت. هتف لها وهتف وهتف، حتى صار هاتفه لها فاتحة يومها. كانت تحس الحب الذي لم يصرح به جهاراً، يتسرب من بين حروف كلماته ونغمات صوته. لكنها قمعت إحساسها بحبه لها، بعد أن عرفت أنه (دون جوان) تحيط به الفتيات.

لم تصدق سمعها عندما قال لها: عرضت على أمي رغبتي في الزواج منك فلم توافق، بل استنكرت رغبتي ونهتني عن ذلك. لكنني تمسكت برأيي ودافعت عن قراري وقلت لها إنك يا أمي خياري الأنثوي الأول، و(رولا) هي خياري الثاني. صحيح هي ليست مثلك، لكنَّ فيها أشياء كثيرة منك. لقد وافقت أمي يا رولا، وسنأتي لزيارتكم.

أيضاً لم تصدق سمعها بل ظنت للحظات أن قولـه مجرد طرفة، فالفتيات اللواتي حولـه يفضلنها أسرة ومالاً ومكانة اجتماعية. أما هي، فأسرتها متوسطة الحال ووالدها رحل عن الدنيا ولها من العمر عدد من السنين قليل، وأمها امرأة بسيطة لم ينضج فهمها للحياة.

* * *

تنظر رولا إلى العريس، فينتابها خوف على ابنة صديقتها لأنه يذكرها بوسيم الذي اختلفت معه في لحظة توحدهما، على الرغم من فرحها بحضوره في حياتها ومن يقينها بأنه أعلى من مستوى أحلامها. كانت تعرف أنه ينتمي إلى عالم متعب وقبلت به، عالم لا يسمح لأي ريح غريبة أن تهب عليه أو تغير أي ذرة فيه. وفي الوقت ذاته كانت تعرف أنَّ في أعماقها ريحاً هائجة تخبرها بأنها ستكون في يوم ما إنساناً مهماً. كان بقاء هذه الريح حبيسة يثيرها يهزها، ويجبرها أن تخبئ مشاعرها في وشاح ابتسامة كي لا تبدو حزينة.

كان (وسيم) رجلاً متحرراً لبقاً في ظاهره، وسلطوياً تقليدياً في باطنه. وكانت علاقتهما أمام الناس جميلة ومتناغمة، وهي في الواقع متهدمة. بادرت إليه كثيراً، لكنه أغفل إنسانيتها وألغى وجودها في أمور حياتية عديدة. حارب موهبتها الشعرية، وحاول وأدها تحت ستار المحبة والغيرة عليها. كانت تتوسله السماح لها بحضور الأمسيات الشعرية، وترجوه أن يسمع أشعارها، فيتثاءب بعد المقطع الأول، ويبدأ الشجار بينهما ويعلو الصياح.

وفي لحظات الهدوء تقبل عليه ويقبل عليها، ينظر إليها وتنظر إليه، ويقول: لماذا؟ فتقول: لأنني أضيق من تسويفك لموهبتي، لكن نفسي الأمارة بالتواصل، تعيدني إليك على الرغم من يقيني بعدم جدواها. وتسأله: لماذا؟ فيقول: أحبك وأغار عليك، وفي بعض الأحيان أغار منك. ثم يعدها بأنه سيحاول جهده لبساعدها، ويكون إلى جانبها.

ومثلما توقعت لم يصدق في وعده. بل على العكس، ازداد قسوة وركبته عقدة القوامة. فملّت كبرياؤها الرضوخ، وحدثت بينهما المواجهة الفصل.

كلاهما تصرف بأنانية، طموحها الأدبي وإصرارها على الخروج من الشرنقة، جعلها تخلع قلبها من صدرها وتضع مكانه حجراً صلداً لا يسمع ولا يجيب. ورجولته الخاضعة لأعراف الذكورة، دفعته إلى التخلي عن حبه لها وعن أبوته لابنه.

* * *

القاعة بأنوارها والموسيقا بصخبها لم تستطع أن تستدرج (رولا) إليها. فصورة (وسيم) تسد عليها منافذ الفرح، وتغلقها على نفسها وتداعياتها.

المدعوون في القاعة منهمكون بالهرج والمرج، وهي منهمكة بالإبحار في شتات الماضي وإعادته صورة واضحة التفاصيل. يقفز إلى الصورة (زاهر) ابنها الوحيد، فيملؤها بمشاكسته وتمرده وضياعه. أحبت ابنها أكثر من طاقتها على الحب، مع أنها لا تملك مواصفات الأمومة.

لقد أنجبت (زاهر) على أمل أن يثبت أوتاد بيت الزوجية، ولم يتحقق الأمل. كم تشعر بالأسى عليه، وكم تلوم نفسها لأنها لم تمنحه الدفء والرعاية والحنان!

ولأنها لم تفعل ذلك ولا شيئاً منه، تمرد زاهر وهجر البيت والوطن إلى إسبانيا، ليضيع هناك بين الحانات وحدائق البرد. وعندما حاول أن ينقذ ما تبقى من نفسه، دفعته الظروف لأن يسفحها أمام صدر أعجف من أجل جنسية تقيه من التشرد بين الحدود، وتحميه من العودة إلى صقيع الأم وجفاء الوالد.

* * *

عادت (رولا) إلى القاعة عبر أنغام منسابة من قانون عتيق، الرؤوس تتمايل طرباً

والخصور تنهد شوقاً والقدود تنفر شهوة ونشوة. والجدائل الشقراء والسوداء والحمراء تستعير من الأضواء بريقها، فتشد إليها نظرات عيون تقدح جرأة ورغبة.

على مقربة منها جلس شباب من أصدقاء العريس تعبوا من الرقص، ولم يتعبوا من التهليل لـه وإطلاق الزغاريد. تنهدت حسرة لغياب زاهر، وتمنت لو أنه بينهم.

يلف (رولا) إحساس بالغربة، وبأنها وقعت في منطقة غريبة لا تعرفها ولا تعرف أحداً فيها. رأسها يئن تحت ضربات الموسيقا العالية، والأرجل المكتظة فوق أرض المرقص تصيبها بالصداع، وتشيع في جسدها قشعريرة تقلص كل شبر فيه، فتنكمش يداها إلى صدرها لتحميه من برودة جليدية.

* * *

مرة أخرى تسقط عيناها في عيني العريس، فترى فيهما عيني (وسيم) ونظراتهما اللائمة وهي تقول لـه: ليس في عمري وقت طويل لكي أمضيه في المشاحنات والأحزان. سأقطع الحبل السري الذي يربطني بك، فما كان يجمعنا انكسر ولا سبيل إلى جبره.

قدما (رولا) تركضان بها خارج القاعة إلى الفضاء المبلل، تقف تحت ضوء مصباح الشارع تنتظر سيارة الأجرة، وهي ترتجف مثل حبات المطر المرتطمة بعمود الكهرباء المرتدة عنه. تشد الشال حول رقبتها، وهي تردد: يا ليل الحزانى يا ليل!

140

مســـاحــات

مصطفى الولي

لا يزال التحقيق في ضياع حرف النون مفتوحاً.

أعادت إليَّ مرافعات حادثة حرف النون ومجرياتها، التي كانت أمي الطرف الأساسي فيها، ذاكرة عقود بعيدة مضت. كان والدي رحمه الله، حين يقع النقار بينه وبين أمي، يختم العلقة من جانبه قائلاً: والله إنك أقوى من هنري كتن، وحنا عصفور.

عندما نشبت أزمة حرف النون، تأكدت أن والدي، كان على عفويته وبساطته، مصيباً، من أحد الزوايا بالطبع، في إقامة الشبه بين أمي من جهة، وهنري كتن وحنا عصفور من جهة أخرى.

اسمان ترددا على لسانه في كل علقة لـه معها. كان نقارهما مزمناً، شبه يومي. أما اهتمامي وأنا أشهد الشجارات المزمنة، قد تحول إلى فضول التعرف على الاسمين الحاضرين على لسانه أبي في كل علقة لـه معها.

كنت أحس تلقائياً، أنه يحسم الحق إلى جانبه، كما يعتقد، حين يقول لها:

إنك أقوى من فلان وفلان. خاصة أنه كان يضيف ذلك إلى عبارة (ما أشطرك في صفّ الكلام).

أطلعتني، بعد أن سألتها، أن الاسمين الذين يرددهما أبي، لاثنين من أشهر رجال المحاماة في مدينة حيفا، في الثلاثينات والأربعينات، قبل الرحيل عنها.

في ذروة بعض العلقات، كان رحمه الله، يغدق بالرحمة على روح جدي لأمي، لأنه لم يُدخلها إلى المدارس. فهي حسب رأيه، كما كان يعبر عنه (لو أنكِ تعلمت في المدارس لخربتِ الدنيا وعملتِ العجائب).

لم أكن أنتبه كثيراً لهذه العبارة حين يرددها. ربما لأنني لم أصدق أن أمي تجهل فك الحرف. كيف تكون أمية وأنا أراها تقرأ آيات السور القرآنية من صفحات المصحف؟ أقصى

ما كان يتبادر إلى ذهني حين سماعي تلك العبارة، أن أبي كان يتقصد اتهامها بالجهل. أما أنها تقرأ الكلام المكتوب، لا شك عندي في ذلك. المصحف بين يديها تقرأ فيه كل يوم تقريباً،
ولو دقائق قليلة.

مثل أي قارئ مُجِدٍ ومتمرس، كانت تفتح المصحف، بعد تقبيله ثلاث مرات، والرابعة بجبهة رأسها، على صفحة حددتها مسبقاً بورقة صغيرة أو بريشة نعام، تعتقد أنها لطائر مبارك. تبسمل وتتلو الآيات بصوتها، بينما شاهدها يتحرك فوق السطور وكأنه يتزامن مع إيقاع الترتيل.

كيف تكون أمية إذن؟

إصرار أبي على إغداق الرحمات على روح أبيها، لأنه أصاب في منعها من الذهاب إلى المدرسة (حتى لا تخرب الدنيا وتعمل العجائب) حفزني، بعد طول وقت، وكثرة ترداده للعبارة، إلى مراقبة أمي وهي تقرأ، ومتابعة كل حركة منها، وهي تجلس بخشوع والمصحف بين يديها.

تسلل الشكُّ إليَّ، حين تابعت أكثر من مرة حركة شاهدها فوق كلمات السطور، وبمسامعي كنت أصغي إلى صوت تلاوتها، فضبطت حركة إصبعها تسبق مرة ما يصدر بصوتها من كلام، وتتأخر مرة أخرى عن سرعة التلاوة بصوتها وشاهدها يكون أبطأ سيراً من ترتيلها.

اعترفتْ لي أنها لا تفك الحرف، كما أنها لم تدخل المدرسة أبداً. هي تحفظ عن ظهر قلب، سماعياً، عدداً من آيات السور القرآنية، بعض السور كاملة الحفظ لديها. تعرف رقم صفحة البداية والنهاية لكثير من السور. تبدأ بالقراءة بصوتها وبحدس داخلي تحرك شاهدها على السطور، تتوقف عند كل وقفة مثبتة بين الآيات. هاجسها في ذلك التلازم بين التلاوة واحتضان المصحف، المزيد من الخشوع وبلوغ الطمأنينة والفوز بالثواب.

تقرأ ولا تقرأ!

كيف يُشبِّهُها رحمه الله، بأشهر رجال المحاماة في حيفا (أسرَّت لي مرة أنها تفتخر بأن تكون مثلهما) فهما كانا يُهبّان للدفاع عن الشباب العرب الذين يقومون بأعمال الشغب والخروج على قوانين حكومة الانتداب وأحكام الطوارئ.

كان أبي يَصدُقُ حين يؤكد أنها لم تتعلم في المدارس. ومعه بعض حق في إقامة الشبه بينها وبين هنري كتن وحنا عصفور أشهر المحامين في حيفا. أما المسؤولية عن النقار والشجار بينهما والعلاقات المزمنة التي أذكرها، تقع عليه بنسبة كبيرة، حتى لا أقول بشكل مطلق (الفرويديون سوف يقولون هذه أوديبية، أمسكناك متلبساً بها).

أصاب في التشبيه لكنه أخطأ في غرضه منه رحمه الله.
غرضه كان تحميلها المسؤولية عن كل علقة، وتبرئة نفسه من أي ذنب.

نعم أصاب في التشبيه من زاوية نظر، لعله لم يقصدها. ذلك ما تأكدت منه حين اندلعت أزمة حرف النون بعد سنين طويلة من رحيل والدي. فهو لم يكن طرفاً في هذه العلقة.

حرف النون هذا، انمحى عن ورقة تسميها أمي جرياً على المألوف بـ "الكوشان"، (وثيقة ملكية الأراضي المسجلة بأسماء أصحابها). لم تقبل فكرة عبث السنين بالحرف الذي أكل بغيابه نصف دونم من الأرض كما هي مساحتها المثبتة في خانات "الكوشان".

كيف ينمحي حرف النون، أو يضيع، عن موقعه في خانات الكوشان؟ وهو الحرف الأول من كلمة نصف، التي يسبقها في نفس الخانة واحد وعشرون و.. (صف دونم).

أمية مدرسياً، نعم! لكنها تعرف، من غير أن تتعلم فك الحروف في الكتب، حروف وأرقام وخانات ما هو مطبوع أو مكتوب في أوراق "الكواشين". خاصة ما يدل منها على عدد أو رقم لـه صلة بالمساحات. المتر والدونم ونصف المتر أو نصف الدونم تحفظهما في ذاكرتها، وتعرف تماماً موقع قطعة الأرض التي يرمز إليها على الورق.

لم تتنازل أبداً عن ضياع حرف النون من موضعه في خانة "الكوشان".

أصرّت، حين اكتشفت غياب الحرف، أن يداً لا تعرف قيمة الحرف، عبثت به. وصبّت جام غضبها على الصحفي الذي كان قد استعار الوثائق منها، لأغراض إعلامية، لم تستسغها كثيراً. فهي منذ البداية، وخلال الأخذ والرد معها لإقناعها بضرورة إعارة الكواشين للصحفي، غمزت من قناة الشك (لتكونوا بدكم الكواشين عشان التعويض اللي عم بتحكي عنه الإذاعات والتلفزيونات). حين وافقت، طلبت عودته لاستلام "الكواشين" بعد يومين، مشترطة إعادتها خلال أسبوع لا أكثر.

أعاد الرجل "الكواشين" ووقف في قفص اتهام بحذف أو محو حرف النون من كلمة "نصف".

حاول وهو شاخص العينين محمر الوجه، أن يخفف وقع ما حصل، فاقترح عليها إعادة كتابة الحرف بالقلم، وينتهي الأمر. رفضت واعتبرت الحل تزويراً.

دخلت بدوري إلى الميدان لعلني أنجح في احتواء غضبها، مهيئاً نفسي لأتلقى قسطاً من هجماتها، أتقاسمها مع الصحفي المتهم، رأفة بحاله من ورطته التي أوقعه غياب حرف النون فيها. قلت: ربما كان الحرف ممحواً قبل إعارتك "الكوشان" للرجل!

دحضت حجتي، لم تقبل بها كاحتمال. كشفت عن فحصها الدقيق لتفاصيل أوراق "الكواشين" في اليومين الذين طلبتهما مهلة قبل إعارتهم لـه.

وشرعت تشرح طريقتها في فحص وتحليل الوثائق.

ثنيات الورق الناتجة عن طي الصفحات معدودة لديها. أطوال الثنيات محسوبة بتقدير دقيق. مواضع الاصفرار الزائد، شكل البقع التي سرى فيها اللون الباهت محفوظة كصورة في ذهنها بكل وضوح. حتى الأطراف التي تآكلت منها بعض المليمترات تعرف مكانها على كل ورقة.

نجحتْ إذن في التأكيد على فقدان حرف النون عن مكانه في "الكوشان" بعد إعارة الأوراق للصحفي، الذي اضطر لاستهلاك علبة سجائر بشكل متواصل وهو يبحث عن حجة تبرئ يديه من الاتهام.

نشَّفت ريقه وخنقت أنفاسه.

سايرها إلى أبعد حد من الاحتمال. تلقى هجماتها من غير محاولة منه للتحدي أو الرفض، استجابة لغمزات وإشارات وجهتها إليه، تنازل حتى الخط الدفاعي الأخير بقوله: ربما أمحى الحرف عندما كانت الأوراق معي، لكن صدقيني إن حصل ذلك فهو منزه عن أي نية للإضرار بالوثيقة وحروفها.

هدأت قليلاً لكنها لم تقتنع، تمترست وراء فكرتها أن لا شيء يجري هذه الأيام صدفة، أو لا قصد. ثم ما لبثت أن حولت غياب حرف النون عن مكانه في "نصف دونم" إلى قضية شرعت تروجها على مسامع أبناء طينتها وتحذرهم (ما عاد بها الدنيا أمان. لا تسلموا شيء لحدا. كله خداع. أوراقكم خلوها بعبكم وصدوركم. لا تعطوها لمين ما كان).

ولا تزال قضية حرف النون مفتوحة لديها.

كان أبي رحمه الله موفقاً في تشبيه أمي. رحل قبل نشوب معركة الحرف الممحو عن ورقة "الكوشان".

144

حينما كنت ميتاً

صقر خوري

كنت، لتوي، أصول وأجول في أرجاء بيتي، مثل الأسد الغضنفر، وعلى حين فجأة، رُجْت ثم نُسْت. ثم وقعت مغشياً علي.

ظن من حولي، إنني متّ الميتة التي لا تمهل، وعلا صياحهم وندبهم علي، لم أدر كيف كنت واقفاً ووقعت على طولي، وغشت بصري وبصيرتي، غمامة كتيمة، محت كل المَعالم، التي في خاطري وخيالي، وشعرت بالنقاء إياه. الذي يكون عليه طفل، تخلّص بالحال من مشيمة أمه.

ولكنني حينما سمعت من جديد العويل والولاويل من حولي، تيقنت أن الموت لم يدركني هذه المرة. وتأكدت أكثر. حينما ميزت صوتاً من صوت، وندباً من ندب. وقلت مرة: ليتني سمعت مثل هذا الكلام حياً، وقلت مرات: ليتني متّ قبل أن أسمع مثل هذا الكلام، وخاصة من الجيران وذوي القربى. الآتي ذكرهم. حتى أضع كل النقاط. تحت كل الحروف وفوقها، بالنسبة إلى كل واحدٍ، هؤلاء وهؤلاء.

وراقت لي الرقدة. وقلت: استمعي واستمتعي أيتها النفس الخاطئة، بما عزّ آنها، عالت زوجي عولة تتفطر لها الأكباد، وشقت طرف قميصها الذي من صوب القلب، وخمشت خدها الأيمن بليونة، حتى لا تؤذي إصبعها المعكوف، مثل منقار طير أليف. ثم همدتْ، وأنشأت تحدثني وكأنها تحدث نفسها حديث الروح للروح، وهي تنظر إلي نظرات مطمئنة مستريحة:

"لقد محوت يا زوجي العزيز بهذه الميتة المقدامة، كل ذنوبك، المغفورة بلا معرفة. وأظن أنك لم تفعل، إبّان حياتك، الطويلة القصيرة. فعلة حسنة كهذه الفعلة. التي لو جاءت قبل أوانها. لكان والدي ألزمني على الزواج، من الذي هربت منه إليك. ولو أتت بعد أوانها، لتزوج أقسم اليمين بظهر اليمين أنه لن يتزوج أنثى ابنة أنثى بعدي. وتحولت في

خاطره، إلى ذكرى تبهت يوماً بعد يوم، بعد أن ينشغل بغيري عني".

وتمنيت، أنا الميت الحي، بعد أن ترجمت، هذا الذي قرأته في عيني زوجتي المرتاحتين، لو أنني ميتٌ حقاً، حتى لا أسمع هذا البوح، الذي حولني إلى فزاعة حقيقية، صدّت العذول والحبيب في آن.. وتذكرت، ثم تذكرت، في جلساتنا الرطيبة الرضية كلماتها النديّة المعسولة، وهي تضمّني إلى قلبها. الذي ما اتسع لغيري قط، أنا حبيبها، الذي كان ما كان قبلي قبل، ولا كان بعدي بعد

ثم جاء جاري سيئ الذكر، أنا ما رأيته آتياً، لأن المفترض أنني ميت. والميت لا يرى البتة. ولكنني ميّزت دربكته، وصوته الذي تشوبه بحّة، طالما حسدته عليها وأنا حي أرزق. وتهيأت، وهيأت نفسي المائتة لسماع رثاء، ظاهره العسل الرائق، وباطنه السمّ المنقوع. فاللحظة إلى نفسه الأمارّة بالسوء، لحظة التشفي وإشباع الغليل من خصم معاند وعنيد، باغتته لحظة الموت الأليمة. وفتح فاه، وتهيأ لي أنه، لا هو هو، ولا أنا أنا، بعدما قال:

"الموت حق، حقيقة لا ريب فيها، ولا حول لنا ولا قوة حياله، ومن لم يمت اليوم، سيموت في يوم. لأن كل من يوضع في المهد، لا بدّ وأن نراه على آلة حدباء محمول.. تحت دولاب سيارة رعناء سيموت، سيموت، أو حتى لا يموت كل يوم ألف مرة سيموت. أو، بل وَ: تعددت الأسباب والموت واحد".

ثم توقف الكلام في حنجرته، وتهدّج صوته، وقال، والدمع يرسم على وجنتيه دروب أسف حقيقي ومرير:

"ولكن الفرق لا يقاس، بين من يموت بعد أن يعيش العمر كله، والمسافة بين مماته ومولده لا تكاد تبين، ولا تقاس بأي من المقاييس، وبين من تحاول فلا تستطيع. ثم تحاول فلا تستطيع، أن تصل بداياته بنهاياته، لرحابة حياته وغناها، مثل فقيدنا الذي توفاه الله على حين بغتة، والذي ترك مطرحاً، لن يملئه أحد سواه، لأنه كان، وقولة الحق واجبة، في مثل هذا الآن، جاراً ليس كأي جار.. كان رجلاً يختصر في شخصه العديد من أشباه الرجال، وَ.."

كدت، بعد أن سمعت هذا البوح، من جاري الذي طالما جار، وخصمي اللدود الحقود الحسود، أن أرفض موتي، وأنتصب شامخاً، وأصافح. من أعادت كلماته إليّ الروح، وأحيا من جديد. حياة من لا يراوغ ولا يزاوغ، مع من لا يراوغ ولا يزاوغ.

وقبل أن أنتفض واقفاً، جاء أخي. الذي تربطني فيه أواصر ودٍّ ودودة، لأنه ــ ثانياً ــ يشاطرني طبعي وجل ميولي، ولأنه ــ أولاً ــ ابن أمي وأبي، فأعاد المناحة إلى مبتداها، والحزن إلى غايته، كيف لا، وأنا منه وهو مني، كلانا تخمّر في أحشاء أمنا الدافئة، التي لا توازيها أي حاضنة من حاضنات دنيا الله الواسعة، وأغرقني بوابل الدموع والقبل، كما هو متوقع من أخ يقف قبالة أخيه المسجى أمامه، تسجية التي لا قومة بعدها. ولكن ــ ابن أبي ــ وعلى عكس هذه المقدمات الحميمة، أعادني إلى موتي من جديد، حينما سمعته يهمهم بكلمات غير بائنة مفادها: إنه، أو إنني، ما دمت سأموت هكذا ميتة مُستعجلة، فلماذا لم أفعلها، قبل أن آتي بتلك التي ستقاسمهم تراث الآباء والأجداد.؟!!

ثم أتى، وبالمصادفة الغريبة، أخي الآخر، الذي باعدته عني، الأحداث وعاديات الزمان، والذي ما توافقنا مرة على ما يتوافق عليه الإخوان، ولا اختلفنا مرة، على ما يستحق أن يختلف عليه الإخوان ــ فبكى مثلما بكى أخوه وناح. ولكنه لم يهمهم مثله ولم يغمغم، وإنما قالها بعبارات بائنة، تملأ السمع، وتدخل شغاف القلب:

"لقد متّ يا أخي، وفي قلبك ضغينة علي، وفي قلبي حب لك دفين. كانت أمنية الأمنيات عندي أن تأتي المناسبة المواتية التي أكشف لك فيها. عن هذا الذي أكنّه لك في أعماقي، ولكنك متّ الآن، ولم يعد أمامي من طريق، أبثك فيها حبي ووفائي، سوى احترامي لمشيئتك، التي كنت أتعمد قهرها، وتقديري لزوجك. واحترت في أمري، وفي أمر هذه الدنيا.. أأموت. أم أعود إلى الحياة؟ إذ إن الذين عفت الحياة من أجلهم، يشدونني إليها بعد موتي، والذين أحببت الحياة من أجلهم، يقصونني عنها غبَّ موتي. فأيهما وجه الدنيا، وأيهما قفاها؟! ولماذا أحبني ميتاً، من ابتعد عني حيّاً، وابتعد عني ميتاً، من لاصقني حياً لماذا؟!"

أسئلة، أشم فيها ذائقة فلسفية، وأنا لا أريد أن تتغلغل الفلسفة، بيني وبين من أحب، ومن أكره. لا أحبها أن تتسلل إلى حياتي البتة، لأن الفلسفة معرفة، ومذاق الحياة أطيب، إذ ما علت فوق التعليلات. فماذا أفعل مرة أخرى؟! أأتابع الموت، أم أعود إلى حياة مقلوبة.

وجاءني الحل من طفل، أقبل نحوي يدرج على قدمين من طين، وأنشأ يلثغ بطراوة، مثل طير لم ينفض زغبه. يزقو لأول مرة، على مغرده الصامت، وقال: "حينما كنت مثلي، لم تفكر بمثل هذا الذي يضنيك، لأن حياتك كانت ذات سمت واحد، والآن عرفت إما أن تموت، وتعود إلى طفولتك، ذات البعد الواحد، أو تعود إلى حياتك، ذات الشطآن التي لا تحصى..."

وقبل أن أطيع الطفل وأموت، أقبل نحوي شيخ، يجرّ خلفه عمره المديد، يمشي خطوة، ويرتاح خطوتين، وحين صار قاب قوسين مني، وقف وقال برخاوة:

"أنظر أيها المائت إلى هامتي، ترَ عشر شعرات آيلات إلى السقوط. إن كل واحدة منها يا بني، تمثل عقداً من العمر الذي ولّى. إنني يا بني، خلال هذه العقود، لم أحاول البتة أن أفرز أسود الحياة عن أبيضها، ولا عاليها عن دانيها، كما أنت فاعل الآن. ولذلك عشت كل

هذا المدى، ولذلك تموت أنت قبل أن يصير لك مدى.. ــ ولكنني ــ بناء عليك ــ أكون قد عشت اللباب. وعشت أنت القشور..!! ــ ولكن اللباب فلسفة، ولتوّك رفضت الفلسفة..!!

فتبرّمت، وقلت بيني وبين نفسي: تباً لك من شيخ، يتجشّم عناء عمره المديد، ليذكرني بجهالتي.

ولكنني، بعدما قلبّت ما قاله على وجهه وقفاه، وجدت أن الفارق يكاد لا يبين، بين ما قاله، وهو ابن المائة وما قاله طفل بضعة السنين. وأسقط في يدي، قبل أن أسقط خبرة المئة عام. وتآلفت لديّ خبرة بداية الحياة ومنتهاها. وتعادلت قولة: من التراب وإلى التراب نعود، مع قولة: يبدأ الإنسان طفلاً، وينتهي مثلما بدأ. وفركت عيني، وقررت أن أفتحهما على وسعهما، وأن أنهض مستقيماً، وأرفض موتي الذي سيعيدني إلى البواكير، بعد أن عرفت عدوي من صديقي.

وحين حركت يدي باتجاه وجهي، شعرت بيدٍ حديدية، تعيدها إلى موتها. وبصوت جهوري يجلجل:

ــ ما دام في موتك حياة للآخرين. فأنت لست حراً، أن تموت أو لا تموت..

ــ كيف؟ أنا لست حراً في أن أحيا. ولست حراً في أن أموت؟ أين إنسانيتي إذن؟!

ــ إنسانيتك. في أنك لا تملك بداياتك ولا نهاياتك...

ــ دعني أيها الصوت، ما بعد البداية وما قبل النهاية.

ــ سأساعدك بشرط...

ــ ما هو..؟!

ــ هو أن تكره ما كنت تحب، وتحب ما كنت تكره.

ــ سأكره، وسأحب...

ــ وأن تبعّد القريب، وتقرّب البعيد.

ـ سأبعُد، وسأقرّب، ولكنني بهذا أصير غير ما كنت..!!
ـ وهذه هي الولادة الجديدة..
ـ ولكن الولادة بداية، وأنت تعهدتني ما بعد بدايتي.
ـ بدايتك المنظورة ليست هي بدايتك. هي تجسّدك في هيولى، لذا قم أيها المخلوق، وافعل ما شئته لك.

وقمت... فجفلت زوجي، التي عليَّ أن أكرهها. حينما رأت نظرات الشك تمور في عيني، وأيقنتْ، بقلب المرأة السادر. أني تبلغت الحوار. الذي جرى بينها حية، وبيني ميتاً، فولّت لا تلوي.

.. ورآني جاري، واقفاً بكل عنفواني، فظن أني ناكس لأكيل لـه. ما كاله لي، فلاذ من دربي..

... وظن أخي الذي ناكدني، أني ما عدت، إلا لأني أستمرأت مناكدته، ولأنه لا يريد أن يحقق لي رغبة البتة. زاغ عني..

... أما أخي الذي أحبني، فكان قد قرر ـــ قبل أن أنهض على طولي.. أن الحب لا يتطهّر إلا بالفداء، فاتّجه إلى حيث كنت ميتاً، ومات بدلاً مني.

وحين لم يبق لي، من أكره ومن أحب. وبما أن الموت أفضل بما لا يقاس، من حياة لا حب فيها، ولا كره ولا آخرين، عدت إلى ملاكي، ليعيدني ميتاً من جديد. فأبى وتأبّى، لأنه ما سبق لـه أن قرر قراراً، بشأن المخلوقات غير الاستثنائية، وعاد عنه.

لم أتجرأ أن أحاوره، ولكنني تجرأت ـــ بعد أن غادرت حضرته ـــ أن أتساءل. كيف يمكن أن يكون الإنسان استثنائياً؟! وهل من هو استثنائي في هذه الدنيا، استثنائي في لدن الملائكة؟!

وحين تذكرتُ، إن جدلي هذا، جدل فلسفي، وإنني متفق مع ذاتي، حياً وميتاً، على رفض كل ما يمتّ إلى العمق، تجاوز سؤالي، وسرت لا أدري إلى أين. إلى أن اصطدمت بابن المئة، الذي سألني غبّ أن رآني:

ـ إلى أين أنت سادر، أيها الميت الحي؟!
ـ إلى بدايات الدنيا، أيها الهارب منها..
قلت، وتابعت هيماني، إلى أن استوقفني الطفل الذي علمّني حكمة الحياة الأولى، وسألني:
ـ إلى أين أنت هائم، أيها الحي الميت.؟!
ـ إلى نهايات الدنيا. أيها المقبل عليها..
... تملاّني الشيخ بلا مبالاة وهمس:
نهاية البداية، أفضل من بداية النهاية يا هذا..
... وتملاّني الطفل بلا مبالاة وهمس:
بداية النهاية، أفضل من نهاية البداية يا هذا..

ثم اتخذ الشيخ المتهدم سمتاً صاعداً، ونزل.
واتخذ الطفل المتجدد، سمتاً نازلاً، وصعد.
وبقيت فترة أفكر أي الطريقين علي أن أسلك.
ثم سلكت..

الخــامــس

بقلم: نديم غورسال ـ تركيا
ترجمة: ساسي حمام ـ تونس

إنه موعد العشاء، تحلق أربعة أشخاص حول طاولة عليها باقة من أزهار البنفسج ينتظرون الشخص الخامس. لن يشرعوا في الأكل قبل مجيئه. وضعت الأم الأكل وأخذت مكانها أمام زوجها. رمت الجدة بجسدها المترهل على الأريكة أسندت ظهرها إلى مخدة. أمسكت بيدها مسبحة وسمرت عينيها على الأيائل ذات القرون المتشعبة المرسومة على السجادة الحائطية. تظاهر الأب بترصد القطط التي تمرّ على حافة السقف، ليتفادى نظرات الجدة. منذ أيام ما إن ينزل ليل سبتمبر/أيلول الدافئ حتى تتجمع القطط على السقف، وتبقى هناك حتى الصباح منتصبة الشعر، ثائرة الغرائز، تلقي نظرات مخيفة قبل أن تتزاوج، مرسلة مواء كأنه حشرجة احتضار. منع الأب فتح النافذة، حتى لا يسمعوا صياحها، فيتناولون عشاءهم بجانب نافذة مغلقة. رغم الحرارة، ثم يذهب الأب إلى غرفة الجلوس ليشرب قهوته ويقرأ الجريدة. يسمح بفتح نوافذ غرفة الجلوس لأنها تطل على الشارع. ينتهي العشاء، فتغلق الجدة عينيها، وتغسل الأم الماعون في المطبخ، ويذهب الطفل إلى الغرفة المجاورة ليراجع دروسه بصحبة أخيه.

تفتح الأم قارورة عرق وتقول لـه: "اشرب إذا كنت تريد ذلك!" يرفض، بتحريك رأسه لأنه غارق في أفكاره. ليس رفضاً قاطعاً ولكن شيئاً يشبه: "لنترقب قليلاً.. سيأتي..". يتساءل الطفل فجأة: "ماذا يفعل أخي الكبير؟" يقول هذه الجملة بكل هدوء، يفكر الجميع في هذه الجملة، ولكنَّ أحداً لم يجرؤ على قولها.

بدأت الجملة تكبر في خضم هذا الهدوء، وتزحف مثل جرف، تمر من الأب إلى الأم إلى الجدة، يرجع إلى الأب الذي يدفعه نحو الشباك المغلق، فيلامس السجادة الحائطية قبل أن

يخرج من الباب. لم ينتظر الطفل جواباً، لم يندهش بالرغم من خوفه من هذا الصمت المخيم على الطاولة.

ترك مكانه، وجلس بجانب جدته.. طلب منها أن تحكي لـه حكاية، أفهمته "بأن الوقت غير ملائم" وانغمست في دعائها، فاستسلم الطفل لسحر الكلمات العربية، التي تنطلق من شفتي الجدة البنفسجيتين، مستلقياً على الأريكة متأملاً السقف.

رأى أولاً خيط المصباح المتدلي، ثم فراشة تحلق في ضوء المصباح: آه.. أنظر هذه الفراشة!" قال مطلقاً صيحة فرح: "لنفتح النافذة لنستطيع الخروج" نظر إليه أبوه شزراً، ففهم أن هذا الطلب مرفوض، فصمت والتصق بجدته، فامتلأت أنفاسه برائحة العرق المنبعثة من جسدها المكتنز. تظاهرت بالفهم الجيد فقال للأب "عثمان.. ابني.. لا تكن فظاً افتح إذن هذه النافذة.. ليخرج..!" صمت الأب قليلاً ثم نهض ليفتحها، عندئذ ارتمى الطفل على الفراشة ملوحاً بمنديل. تسمّر الأب بجانب النافذة المفتوحة، مترقباً خروج الفراشة.

ألقى نظرة على الشارع، فرأى سيارة عسكرية تقف أمام منزل مضاء يتكون من طابقين. يكتنف هذا المنزل الغموض، لا يدخله أحد، ستائره مسدلة دائماً.. غريب، هناك مجموعة من الناس وعدد من الجنود المدججين بالسلاح يقفون أمامه للحراسة.. رأى الأب أنهم ينزلون من السيارة شاباً على عينيه عصابة، يدفعه جنديان بعنف نحو الحديقة ثم يجبرانه على صعود المدرج. فتح الباب بسرعة، وعندما وصل الشاب إلى العتمة لقفه جندي آخر. تراجع الأب خطوتين، وأغلق النافذة. فجأة قال الطفل الذي لم ير شيئاً: "ولكن الفراشة بقيت في البيت!".

جلس الأب، ملأ كأساً من العرق وشربه دفعة واحدة. أشعل سيجارة،وقال بصوت منخفض: "ولكن أين ذهب هذا الشاب؟ "كانت الأم تترقب خروج هذه الجملة فاستغلت الفرصة فقالت لـه: "لا تقلق سيأتي... لابد أنه خرج من الكلية، وذهب مع رفاقه إلى بعض الأماكن.".

"جعت" قال الطفل، فرمقه الأب بنظرة قاسية. ذهبت الأم وأخذت الجريدة، وقدمتها للأب حتى تخفف من الجو الثقيل الذي يرزح تحته المنزل. تصفحها بعينين شاردتين: استلم الجيش السلطة ـ فرض حظر التجول ـ أغلقت الحدود البرية والجوية ـ هذا البيان الأول للمجلس الأعلى للأمن.

تقلصت عضلات وجهه، وكأنه شرب خلاً. قال لزوجته: "ما هي نهاية كل هذا".

ازداد الصمت الذي يلف الغرفة ثقلاً. يتظاهر الأب بالنظر إلى الجريدة الموضوعة على الطاولة، ومن حين لآخر يشرب قليلاً من العرق... أبدى الطفل استياء، وتحفزت كل حواس الجدة: لو يرنّ الجرس، لو يظهر في الباب وجه ضاحك، شوارب بصدد النموّ.. فجأة ملأت دقات الساعة البيت.. اعتقدوا في أول الأمر أنه الجرس. الأب هو الأول عرف ما وقع فقال بصوت مرتفع: "أوقفها!" اندفعت المرأة نحو غرفة الاستقبال، يتبعها الطفل، عندما رجعا وجدا الجدة قد نامت وسقطت المسبحة من يدها، وظهرت خصلات من شعرها الأبيض انفلتت من خمارها المبتل عرقاً، وارتمى رأسها على صدرها، وغطى جسمها المكتنز كجنين جيد الصنع، وارتفع شخيرها الغريب.

قطع الصمت الذي ترزخ تحته الحجرة، صوت لا يشبه الأصوات الأخرى.. إنه أزيز محرك! انتفضت الجدة، وتظاهر الطفل بعدم الاكتراث، وتبادل الأب والأم النظرات. أصاخا السمع برهة لهذا الصوت الغيب، لم يعد الأب يحتمل أكثر فنهض وفتح النافذة، وما إن فتحها حتى غمر الصوت الحجرة "إنهم يجزون العشب! همهم متعجباً.

هل يقص الحشيش في هذه الساعة يا إلهي! "قالت العجوز ذلك، ثم بدأت بالاستغفار عندما انتبهت إلى أنها ارتكبت إثماً.

في حديقة المنزل المضاءة بمصباح كهربائي، رأى الأب شاباً يرتدي ثياب بستاني يدفع المجز بلا حماسة محاولاً قصّ العشب الذي أهمل طيلة الصيف.. لم يستطع الأب فهم السبب الذي يجبرهم. على قص العشب في هذه الساعة المتأخرة من الليل، أغلق النافذة وجلس...

انخفض صوت الآلة.. ثم صمت المحرك فجأة..جثم الصمت من جديد على الغرفة.

اخترق الصمت أولاً أنين غامض.. ارتفع الأنين شيئاً فشيئاً... تحول إلى استغاثة... رجل يختنق في جوف الليل.. بقي الأب مذهولاً، لم يتجرأ أحد من الآخرين على الكلام، تنطلق الاستغاثة من الطابق العلوي للمنزل ذي الستائر المسدلة، هذا المنزل المنعزل الذي لا يفتح باب حديقته أبداً... هذا المنزل الغريب الذي لا يدخله أحد، ولم يجلب انتباههم أبداً. فمن الطبيعي رؤية منزل من طابقين تحيط به حديقة في أحد الأحياء الجديدة، أو في حي تختلط فيه الشقق بالأكواخ القصديرية حيث يعيش الفقير مع الموظف الصغير، فلكل واحد نصيبه ومشاكله الحياتية التي لا تجعله يتعلق بهذه المفارقات.

بقي الأب أمام النافذة المفتوحة عاجزاً عن القيام بأي عمل بالرغم من أن الصياح الذي يصل إلى غرفة الأكل يشبه مواء القطط التي تتجول ليلاً على السطح، أخيرا نهضت الأم، وأمسكت زوجها من ذراعه وابعدته.

عندئذ انطق صوت المجز من جديد... حجب صوت المحرك الإستغاثة، فشعروا بقليل من الارتياح والاطمئنان، فرجع الأب إلى مكانه أمام الطاولة، وملأ كأساً وشربه دفعة واحدة، وقال بصوت منخفض: "لا فائدة في الانتظار!" وككل مساء، ملأت الأم الصحون

الخامس..

حساء... تسمرت عيناها على صحن الخامس الفارغ، فأصابتها رعشة نثرت على شفتيها الجميلتين دمعة سقطت من على وجنتيها.

- نديم غوسال فاص وروائي تركي نشر عدة روايات ومجموعات قصصية. نال عدة جوائز. يقيم في فرنسا منذ سنوات...



استكشاف الجولان

1880.1805

تجربة جديدة يخوضها الباحث الأديب تيسير خلف في جلو تاريخ الجولان العربي السوري عبر الوثائق التاريخية القديمة، وعبر السير والرحلات التي دونها أصحابها الذين زاروا الجولان، واطلعوا على معالمه الجغرافية ونسيجه الاجتماعي.

التجربة الجديدة لـ(تيسير خلف) جاءت من خلال كتابه (استكشاف الجولان 1805 - 1880 - مغامرون وجواسيس وقساوسة.

من محاور الكتاب: سيتزن في الجولان، عندما تغير البلاد العباد، رحلات بوركهارت الثلاث إلى الجولان. اربي ومانغلز واكتشاف بحيرة فيالا، روبنسون في بانياس والحولة، ميريل في الحمة وفيق، أوليفانت في الجولان.

154

قصص قصيرة جداً

عارف الخطيب

لماذا

أمضى برهوم الأعمش عمره، وهو يسأل الغادي والرائح:

ــ لماذا رفضَتني ناعسة؟ خبّروني يا ناس!

وناعسة أرملة عاقلة، يصادفها برهوم في أزقّة قريته، تارة يراها مقبلة، وتارة يراها مدبرة، وقد أعجبته في إقبالها وإدبارها، فقصد الشيخ ياسين، وتوسّل إليه أن يخطبها لـه.

ذهب الشيخ إلى الأرملة، وفاتحها في الأمر، فرفضَت، وقالت:

ــ ما في نصيب.

وحينما وصل جوابها إلى برهوم، لم يبقَ في رأسه عقل، فوثب على الشيخ، يسأله مدهوشاً:

ــ لماذا رفضَتني هذه المجنونة؟! ماذا ينقصني؟!.. عندي طنجرة، عندي هاون، عندي صحون، عندي حصير، عندي خُرج، عندي فراش، عندي مكنسة، عندي قمع.. ماذا ينقصني لترفضني؟!.. قلْ لي يا شيخ ياسين!

قال الشيخ ياسين:

ــ العلم عند الله، لو علمْتُ لقلت.

بعد ذلك، ظلّ برهوم مدهوشاً طوال حياته، وظلّ يسأل القريب والغريب، والصغير والكبير

ــ لماذا رفضَتني ناعسة؟ خبّروني يا ناس!

ومات برهوم كمداً، ولم يجد لسؤاله من جواب!

لولا..

في أقصى الحديقة العامة، قعد مواطنٌ مقهور..
تلفَّتَ حوله، لم يبصرْ أحداً، اطمأنَّ قلبه، وقال في نفسه:
ــ ما أسعدَ الوطنَ لولا..
أوجسَ خيفةً، التفتَ حوله، لم يجد أحداً.
ومع ذلك، لم يكمل كلامه.
وبعد صمتٍ ثقيل، قال في نفسه:
ــ ما أغنى الوطنَ لولا..
أوجسَ خيفةً، وشرع يلتفّت..
أحدق به رجال غِلاظ، قبضوا عليه، وجرّوهُ كما الجرذ..
سار معهم مذعوراً، يقول في أعماق نفسه:
ــ ما أجملَ الوطنَ لولا..

** *** **

صورة

دخلَ الابنُ على أبيهِ، وَجَدَهُ يرنو إلى صورة أُمّهِ..
أقبلَ عليه، وسأله باسماً:
ـ أما أحببتَ عندما كنتَ في مثل عمري؟
ـ أحببتُ واحدةً.
ـ ألم تنسَ حبَّها، بعد زواجكَ من أُمّي؟
قال الأبُ مؤكداً:
ـ لم أنسَ حبَّها، ولن أنساه.
ـ ماذا أعجبكَ فيها؟
ـ أعجبني وجهها المشرق، وابتسامتها اللطيفة.
قال الابنُ محزوناً:
ـ عاشت أمّي مخدوعة، وماتت مخدوعة!
ـ لم يخدعها أحد.
ـ وصاحبةُ الوجه المشرق، والابتسامة اللطيفة؟!
ـ لا أزالُ أحبُّها.
صمتَ الابنُ حائراً..
ناولَهُ أبوهُ صورةَ أمّهِ، وقال لـه:
ـ انظرْ، وافهم.
نظرَ الابنُ إلى صورة أمّهِ، فألفى وجهها مشرقاً وابتسامتها لطيفة!

** *** **

نافذة وقمر

قعد السجين في غرفته، يرنو إلى نافذتها الصغيرة، ذات القضبان الحديديّة..
ظلّت عيناه معلّقتين بها، حتى أتاها الليل.
حينذاك، نهض واقفاً ودلف نحوها.
وضعَ وجهه بين قضبانها، ورفع ناظريه يرقب سماءهُ الضيّقة، إلى أن قابلَ وجهَ القمر.
صار القمر ينظر إلى السجين.
وصار السجين ينظر إلى القمر.
ذاك يبوحُ لهذا، وهذا يبوح لذاك.
وما لبثَ القمر أنْ غاب، فارتدَّ السجين عن النافذة وأخلد إلى النوم..
كان هذا دأبه كلَّ يوم، فارتاب السجّانُ به، وقال حانقاً:
ــ إنّه يحوكُ مؤامرةً مع القمر، هذا أمر لا يمكن السكوت عنه!
كتب تقريراً مفصَّلاً، ورفعه إلى رؤسائه.
في اليوم التالي، كانت النافذة مغلقة.

** *** **

حِبْر على وَرَق

قريتنا ترقد في سرير أخضر.
ترويها ينابيع عذبة، ويداعبها هواء عليل.
ومع مرور الزمان، ساءت أحوالها، وتشوَّهَ جمالها، وتلوَّثَ هواؤها وماؤها..
انتفض أدباءُ القرية، وتنادَوْا للدفاع عنها، وإنقاذها من التلوّث.
كتب الشعراء قصائد ثائرةً.
كتب القُصّاصُ قصصاً مؤثّرة.
امتلأت المجلاّت والجرائد، بالقصص وبالقصائد.
ومع ذلك، ظلّت أكوام الزبالة، تملأ القرية الحزينة.
وظلَّ ما كتبه الأدباء، حبراً على ورق!
سألتُ أبي مدهوشاً:
ــ ألا يقرأ رئيس البلديّة الجرائد؟

ــ يقرأ منها ما يهمّه.
ــ ألا يهمّه حال القرية؟!
لاذَ أبي بالصمت، فأمسكتُ عن الكلام.
وفي أحد الأيّام، زار قريتنا سيّاح، تصحبهم حسناء شقراء.
رافقهم رئيسُ البلديّة، وسار شامخَ الأنف..
استقبلته روائحُ كريهة، ودخلَتْ أنفه الشامخ!
كظم غيظه، وتلفّتَ حوله، فرأى السائحة الحسناء، تضع يدها على أنفها، متقزّزةً مشمئزّةً.
احمرَّ وجهه خجلاً، وأضمر في نفسه أمراً.
حينما عاد من جولته، جمعَ مرؤوسيه، وأمرهم بصوتٍ صارم حازم:
ــ ما بدّي شوف وسخ في القرية.
في اليوم التالي، زالتِ الأوساخ جميعها، ولم يبقَ لها أثر!

** *** **

سَكْتَة ذهبيَّة

دخل "المرحوم" علينا، ونحن نعدُّ ليراتٍ ذهبيّة..
حينما أبصر الذهب، شرع يحملق إليه، بعينين مدهوشتين!
ــ سلِّمْ يا رجل!
لم يردّ.
ــ ماذا أصابك؟
لم يحرِ جواباً.
ــ مالكَ واقفاً؟
ظلَّ صامتاً صامداً، وعيناه معلّقتان بالذهب لا تتحوّلان عنه، ولا تطرفان..
أخذنا نتأمّله مدهوشين..

ظلَّ واقفاً جامداً كتمثالٍ من حجرَ!
قمتُ إليه، اقتربت منه، لم يلتفت، ولم يتحرَّك، وظلّت عيناه شاخصتين!
حاولتُ أن ألوي عنقه.. أبى أن يلتوي.
حاولتُ أن أهزَّ رأسه.. أبى أن يهتزّ.
ارتبتُ بأمره، ودفعتُهُ من ظهره..
هوى على الأرض، جثّة لا حراك بها!
نظرنا إليه مذعورين، وسرعان ما استدعينا الطبيب..
فحص قلبه ونبضه، ثم رفع رأسه، وقال:
ــ إنّا لله وإنّا إليه راجعون.
ــ ما به؟
ــ سكتة قلبيّة.
نظرنا إليه محزونين، أبصرنا عينيه مفتوحتين، تحدّقان إلى الذهب.
حاولنا أن نغلقهما، فأبتا أن تُغلقا، إذْ كلّما أغلقناهما انفتحتا!
حاولنا كثيراً، ولم نفلح.. كفّناه، ودفنّاه، و.. عيناه مفتوحتان!

** *** **

قصص قصيرة جداً..

الجائع والشبعان

كانت الأرملة الفقيرة، تطوف في المدينة، وتسأل عن ابنها الضائع..
سألَتْ أحدَ الأطفال:
ـ أما رأيتَ ولداً صغيراً؟
ـ ما أوصافه؟
ـ إنَّه جائع.
ضحكَ الطفلُ، وقال:
ـ كيف أميِّزُ الجائعَ من الشبعان؟
سألَتْ إحدى النساء:
ـ أما رأيتِ ولداً صغيراً؟
ـ ما أوصافه؟
ـ إنَّه جائع.
ضحكتِ المرأة، وقالت:
ـ كيف أميِّزُ الجائعَ من الشبعان؟
سألَتْ أحدَ الرجال:
ـ أما رأيتَ ولداً صغيراً؟
ـ ما أوصافه؟
ـ إنَّه جائع.
ضحكَ الرجلُ، و قال:
ـ كيف أميِّزُ الجائعَ من الشبعان؟
وحينما وجدتِ الأمُّ ابنها، أمسكَتْ بيده، وخرجَتْ من المدينة، وهي تقول:
ـ لن أعيش في مدينةٍ، لا يميِّزُ أهلُها الجائعَ من الشبعان!

** *** **

162

وتستمر المهمة

عمر الحمود

◈ لم يحضر البري!.

هذه الإجابة الموحدة، مبتورة قاصرة، وما في حيازتي لا يضمن نجاحي في المهمة.

وقال محدثي: تجد البري في كل جمعة عند رصيف المسجد بقامته المعتدلة ووجهه الصبوح يحثّ المصلين على بذل الصدقات، أو يعرض كتيباتٍ ومجلدات ودواوين بأسعارٍ رمزية ويقدم بعضها هدية لهواة المطالعة.

قلت معقباً على كلامه لأسمع منه المزيد: أينتقي البري مفرداتٍ تناسب الموقف الذي هو فيه؟.

قال: بلى، فكلماته تحرّك الضمائر، وتأمر بفعل الخير، مذُ كان رئيساً للجنة جمع تبرعات في جمعية خيرية.

وجنحَتْ به الظنون بعيداً، فنفر مني، وتوقف عن الكلام.

تركت المسجد وصحنه الرخامي، فالمصلون لم يعودوا يتجاذبون أطراف الحديث معي، ولجأت إلى سجلات الجهات المعنية، نقّبت فيها عن ماضي البري بأناةٍ، قبل أن أغوص في حاضره باحثاً عن أدلةٍ ترفع الشبهة عنه، أو تضع القيد في يديه.

◈ معلومة رقم 1: كان البري موظفاً مهماً في دائرةٍ كبيرة، وترك الوظيفة، واغترب، وعاد مشبّعاً بأفكارٍ غريبة، وتصرف تصرفاتٍ تجمع بين الدهاء والجنون، وتنقّل تنقلاتٍ مريبة، ولهذا وُضِعَ تحت المراقبة.

ـ ملاحظة جانبية: لا نقصد بكلمة الجنون ضياع العقل، بل الاستخدام المريب للملكات العقلية.

◈ معلومة رقم 2: جعل البري الدنيا في قلبه، ولم يجعلها في يده، فقد شغّل الأموال

المجموعة من التبرعات بمشاريع تتعامل بالربا، ونظر إلى الفوائد نظرة الظامئ إلى الماء، فدخلت إلى جيبه ولم تخرج.

ومع هذا لا يظهر عليه اليسر، إنه حارس نعمة وخازن ورثة...

ولم تقترن هذه المعلومة بأدلةٍ وبراهينَ داعمة.

واستجدّ أمرٌ لم يكن منتظراً، عصف بحساباتي، وكسر توقعاتي، وجعلني أدخل في سباقٍ مع الزمن لا وقفة فيه.

((أسرج البري أحلامه، وجمع فتياناً كدّهم الفقر، وكوّتهم البطالة بعد حل العديد من المؤسسات العامة، طرح عليهم أفكاره، ولاقى استعداداً لديهم لاعتناقها، فنظمهم، وموّلهم، ودعاهم لمحاربة المنكر، وتحت عباءة المنكر الفضفاضة بيّت النية ليفعل ما يريد)).

وقبل أن أعيد ترتيب أوراقي، وتسريع خطواتي، علمت برحيل فتيان بعد أن اكتشفوا أنّ الشكوك تدور حولهم ولا أدري كيف تمّ لهم ذلك.

ـ برقية في السياق ذاته: ابتدأ البري بأستاذٍ جامعي رفيع المستوى، فهاجمه الفتيان، وأصيب إصابة طفيفة، وقُتل أحد المارّة، ولاذ المهاجمون بالفرار.

احتطت لأمور مفاجئة، طلبت كماً وافياً من العدّة والعتاد والرجال، وقلت لهم: توزعوا الأدوار لاحظوا كلّ شاردة وواردة، لا تستصغروا أية معلومة، ولا تستخفوا بأية وسيلة حتى نصل إلى البري، إنه يضللنا ولا يستقر في مطرح، لكنه في المدينة، ونقاط الحدود تؤكد هذا، سنجده ولن يتحوّل إلى ماء، ويتبخر.

لاحقنا المشتبه بهم، زرعنا في دروبهم أجهزة تنصّت متطورة، هندستها خبرات عالمية، وكأنهم على علم بما أقدمنا عليه، توثبوا حذراً، ولم نلتقط ما يدينهم.

جمعنا عناوين كتبه ومجلداته ودواوينه من الأرصفة، و(أكشاك) الورّاقين ورفوف المكتبات، وأخضعناها للتحليل والتفسير، ورصدنا كل حرف يطبع، وراقبنا كل مدوّنة تطرق أبواب المدينة.

وثَبُتَ لنا أنّ مسألة البري اخترقت دفاعات مدن تتمتع بقدر كبير من الحصانة، وتجاوزت الأسلاك الشائكة والمكهربة، ولم تصدّها أدوات الإنذار المبكر والاتفاقات الأمنية، فرائحة التوجّس تشمّ في تلك المدن، وتشحن الأجواء بالتوتر.

زُودّت بسجلاتٍ أخرى، غربلت ما فيها، حصلت على إشاراتٍ مفيدة.

استدعيت بعض المقربين منه، اختلفت شهاداتهم حوله، ومن جوف شكوكهم برزت مخاوف لجمتهم وجعلتهم يتخلون عنه.

◈ شهادة مختار الحارة، وفي عينيه دهشة: لا جذر للبري في المدينة، فقد جاء والده وحيداً، وخدم وفي مضافات المدينة، وتزوج إحدى بناتها، ولم تنجب سوى ولد لقبه أقرانه بـ(البري) وكما تروي والدته قبل وفاتها: ذات ليلة وصل شوق والده إلى ديرة صباه درجة لا تقاوم انسكبت عبرته، حتى شعر أنه يكاد يطير إلى تلك الديرة الحبيبة كما كان يصفها متغزلاً في ليالي الشتاء الطويلة، فرحل ليلاً بجانحين من أشواقٍ وحنين، ولم يعد.

وانقطعت أخباره حتى اليوم.

يقطع شهادة المختار جريان سيل هواتف من ممثلي أحياء المدينة وأشياخها وهيئاتها الرسمية والشعبية تدعو للحفاظ على المحبة والتسامح بين أطياف المدينة، وتظنّ أنّ العدو فوّض عملاءه لإحياء الفتن وارتكاب أفعال تمثل الإجرام، ولا تمثل الأديان.

ويكمل المختار: وظل البري يعيش بيننا حتى شبّ، ودخل سلك الوظيفة، وتركنا، وحيّنا بريء من أفعاله البعيدة عن أخلاقنا، وساصدر شهادة سوء سلوك باسمه، وأشهرها في مكانٍ بارز من الحي.

◈ شهادة أقرب الجيران إليه، وقد تحدث باضطراب: منذ أشهر لم أره، ولا أعرف أين هو الآن قد يفيدكم معتكفو المسجد.

وبعد سؤال الجار عن حالته النفسية وتجلياتها أجاب: إنه رجلٌ لـه شؤون وأحوال لا أدركها، أجده أحياناً هادئاً متأملاً وكأنه يعيش لحظة شجية، وأجده أحياناً غاضباً متأزماً وكأنه يعيش نوبة عصبية.

ـ خبر تابع من صحيفة مستقلة: في نهاية زقاق ضيق، دُوهِمَ بيتٌ صغير، أقواسه الحجرية تعبق بأنفاس الماضي وغرفه المتلاصقة تحتفظ بملامحها الشعبية، قيل أنّ البري يستريح فيه، ولم يوجد فيه سوى امرأة عجوز ورجل لحيته تجاوز قبضة اليد، يتكوّم على مقعدٍ متحرّك بجانب نخلة تلطف الحرّ عنه.

وصودرت أوراقٌ وصور و(فيزا) للسفر، وضمن الأشياء المصادرة وُجِدَت مخططات لمواقع مجمّعات طبية ومجموعة أسماء يتبوأ أصحابها مناصب في المدينة.

وذَيّلت الصحيفة خبرها بهامشٍ صغير يقول: أشيعَ عن البري أنه ينتمي إلى تنظيمٍ خارجي غايته تمزيق النسج الوطنيّة للمدن!.

وتلى هذا الخبر توجيهٌ سري من مستشارية المراقبة العامة، يوصي بتشديد الحراسة على المراكز التي يعمل مدنيون أجانب فيها.

◈ شهادة معتكف طاعن في السن، وقد امتعض لاقتحام خلوته: ترامى إلى سمعي أنكم تبحثون عن البري استناداً إلى ظنٍ، وإنّ بعض الظن إثم، البري تقيّ، يملك قلباً نيّراً ونفساً خيّرة.

وتستمر المهمة..

وإذا ثَبُتَ ما نُسب إليه، فهو ليس منّا، وإن استند إلى شريعتنا، فهذا فهمٌ خاطئٌ لنصوصها أو ارتزاقٌ مدسوس ليسيء إليها.

وفي قناةٍ فضائية يصدر بيانٌ ينسب إلى البري، كلماته غير مساومة، قاسية كحجر الصوان، جافّة كرمل الحماد، يؤكد فيه ثباته حتى النزع الأخير، وعزمه على اجتثاث الظواهر المرضية التي بثّها الطاغية التي يتحكّم في المدن عن بعد قبل استفحال خطرها، ويتهم المستفيدين من ديمومتها بتشويه صورته حسب زعمه، ويدعو الناس للالتفاف حوله.

وتوالت بياناتٌ وتقوّلات، سخية في تفاصيلها، متشعبة في وقائعها، فاضحة في علانيتها، وما يدهش فيها قدرته على صياغتها، وطاقات التعبير فيها.

وسببت بياناته انقساماً بين المدن.

مدنٌ شجبتها بأقسى العبارات.

ومدنٌ أهملتها دون تحفظ، واعتبَرتها سحابة صيف.

وباركتها مدنٌ أخرى، وأعطتها قداسة، وضخّمتها، ولوّنتها ومنحتها تأثيراً وتهويلاً، ووسمتها ببدايات الخراب، ونصحت رعاياها بعدم التوجه إلى مدينتنا.

وأثار ذلك شهوة الشائعات والتحريف والتخريف، وفجّر براكين الاختلافات والتفسيرات والروايات المسمومة، وكوّن عاصفة حيرة في الأفق المنظور.

◈ شهادات زوجته، وهي تتأرجح بين التشفي والشجون: خدعني البري، إنه ممثلٌ بارع، مثّل عليّ دور المحب الولهان بإتقان عجيب، وتزوجني لأرفع من مكانته الوضيعة، وقد هجرني منذ أشهر، ولأجل صلاحه حملت الشموع، ونذرت النذور، ولم يعد.

وسأرفع عليه دعوى تفريق، وأحذفه من حياتي.

وقبل أن تهمّ بالانصراف، صرّح مصدرٌ معني بما يلي:

قُبِضَ على فتى، وفي حقيبته رسالة يدّعي أنها تعود للبريِ، وستُدرس بدقّة، وسيشكل ما فيها منعطفاً حاداً في مسار تحرياتنا.

◈ شهادة أولاده، وهم في حالة ترقب ساكنٍ مؤلم لما سيؤول إليه أمرهم بعد هذه المسألة: حين عاد والدنا من غربته، وجدنا شباناً وقد تركنا أطفالا، وأراد أن يجعل منّا عجينة يُقولبها كما يريد، فرفضنا، وتبادلنا الصياح، وحلّت القطيعة بيننا وبينه.

وأرفقوا شهادته بهوامش وتذييلات.

ــ شائعة تابعة: ((زاد عدد المستهدفين، وطالت قائمة المطلوبين، والبريِ يحضر حين يطيب لـه الحضور، ويظهر في المكان الذي يريد كمغامرٍ جريء، أو طيفٍ شفاف، أو شبحٍ غامض، وقد تجتمع هذه الصفات كلها فيه، فهو عصيّ على المدينة، عيونه تحميه وبصيرته تهديه، ولو جنّدت المدينة كل قاطنيها لعجزت عن متابعته أو مجاراته)).

شاعت هذه الشائعة بسرعةٍ غير متوقعة، وانتشرت كخليةٍ سرطانيةٍ لم نعرف مروّجيها، وأنزلت صواعق خوف على بعض العاملين في مفاصل حساسة من المدينة، كلما حاولوا إخفاء حرائقها التهبت أكثر فبدّلوا أرقام هواتفهم، وأنواع سياراتهم ولوحاتهم، وأكرموا خدمهم، وأنعموا على حرسهم وارتدوا تحت قمصانهم واقيات رصاص، فبحنا لهم بسرٍ مكنون في صدورنا لتربض مخاوفهم:

((اقتربنا من البريِ، صار على قاب قوسين أو أدنى)).

وكثُرَت الأفعال الملصقة باسم البريِ، والأقوال الواردة على لسانه، وزعم البعض أنّ البري شخصية وهمية، ابتُكِرت لتبعد النّظر عن خطرٍ يُدبّر للمدينة.

◈ مفكر في صالة، لا يتجاوز المستمعون فيها عدد الأصابع، يختتم محاضرته بقوله: التحولات العالمية الجديدة أفرزت ظاهرة البريِ وأشباهها، وتتم معالجة تلك الظاهرة بمعالجة دوافعها باعتدال.

وبعد تعبٍ وأعمال موازية، قامت بها العناصر، وتعاونت فيها الأجهزة، جُمِعَتْ معلومات، أوقدت مناراتٍ، وفكّت ألغازاً، وأظهرت حقائقَ، تبيّن بالدليل القاطع أنّ ما يحدث لا صلة لـه بالبريِ!.

ووُجِدَ البريِ تحت نخلةٍ في بيتٍ معزول، ينشد فيه الظلال والأمان، يعيش مُقعداً بعد حادث سيرٍ أكّدته التقارير الطبية والصور الشعاعية، ولم يبدِ أية دهشة، فقد خلع آماله، وأسلم أمره إلى قدرٍ لا مفرّ منه، بعد أن جهّز أوراقه للعلاج في الخارج، ولم تنفع، وأرسل رسائل لمقاماتٍ موقّرة، يلتمس المساعدة، ولم تصل.

وتهتم بشؤونه والدته العجوز بعد أن تنكّر لـه المقربون منذ أول سؤال للبحث عنه، ولا عدّة لديها لمواجهة ما يقال، وما تخفيه قادمات الليالي سوى الكثير من الصبر والصمت والعزلة.

ما قاله المغني

168

ومر عام آخر

مصعب عدنان إسماعيل

ومّر عام آخر، أضافت فيه مناجل الحصادين سطراً جديداً في ملحمة الحياة. ذهبت الطيور المهاجرة ثم عادت. تعرّت الأشجار ثم اكتست. نضبت مياه السواقي وامتلأت. سافرت الشمس ثلاثمئة وستين مرة ثم تؤوب. لكن اثنين بقيا مهاجرين: وضّاحاً وفرحي. كيف يعود من اختار ملحمة الموت. كيف يعود الطير المهاجر إذا أصابته رصاصات الصيادين. كيف تورق الأشجار بعد يباسها؟؟؟ أصبحت الحكمة أكثر صدقاً: لا يتسع القلب لاثنين. قسمت قلبي بين وفائي لوضاح وبين فرحي. قلت: أسكن هذا شطراً، وأسكن هذا شطراً. كنت أحمق ألعب بلحيتي. فإن الأشقى الأشقى من يقسم فؤاده بين الضدّين: الحزن والفرح ففي كل ناحية من نواحي حياته مأتم، وفي كل جارحة من جوارح جسده موت. فمن أي أبوابه يدخل الفرح؟

* * *

ومرّ عام آخر كنت أسكّن أشجاني عبثاً خلاله. بل بعض أشجاني. كم حاولت أن أطفئ السعير في داخلي. ليس كل السعير. بل بعض الغليان الذي يُنضج مهجتي، وفي كل مرة كنت أكتشف أن جحيمي ليس قادماً من بوابات حياتي الأكثر مرارة. ليس من المرض أو الفقر أو الجوع. ليس من صلفِ (الأقرباء) الذين يحاولون نبش التراب عن ولدي ليأكلوه ميتاً. ليقايضوا النفس الزكية والجسد الطاهر بحفنة من النقود.

ليس من ذهولي عمّا حولي واقترابي من هاوية الجنون. إنما لأن جحيمي وسعيري صنع يدّي أنا. بإرادتي. بإصرار مني إذ بالغت في إيقاد النار في أحشائي لتزداد سطوعاً،

فكلما ازدادت سطوعاً أضاءت ما بين الأرض والسماء، وبهذا السطوع وحده يهتدي وضاح إلى طريق
العودة إليّ.

* * *

ومرّ عام آخر كراريس وضاح وكتبه ما زالت فوق المنضدة لم تمسّها كفّ، ولا قلّبت صفحاتها عين. وحده قلبي يرّف فوقها كجناح حمامة مهيض. يصلّي فوقها ويسلم. يصلي ويسلّم على صاحب هذه الكراريس الذي اختار سُكنى الضريح الكريم مع ملائكة الطهر. هذا يرعاه مبتسماً، وذا مؤانساً.

وأنا تحزّب عليَّ الأسى وقلبي. رضياً أن أشقى وأن أتعذب. أن يرعيا حبّه ما بقي لي من مهجتي بدل من أن يجعلاني أرعى محطة المسافرين. عليّ ألمح يوماً وجه وضاح بينهم.

* * *

ومرّ عام آخر ابيضّ ما كان بالأمس مسوداً في مفرق أم وضاح. هدّمها الثكل كجدار طين رخو في وجه السيل.

كيف تصمد أم في الدنيا لنداء ولدها، وهو في الرمق الأخير، يهتف: أمي؟! نداء مَنْ تحطّم قاربه في بحر متلاطم. بل متى لم تكن الأم مسيحاً تدفق أمومتها في الدفين فيُبعث، ويقوم من الأموات حيّاً؟ ففي ابتسامتها الغارقة في الدموع، وفي صلوات قلبها المحترق، وفي أمومتها الملتهبة رباط الله المقدس. تقول للعاصفة: اسكني فتسكن ولهذا الجبل انتقل فينتقل.

* * *

ومرّ عام آخر، ولم ينقض عجبي كيف يموت الشباب في ريّق ا لعمر. كيف يطوي سِفْرَ حياته بهذه العُجالة!!. كما لا ينقض على شفتيّ السؤال: أين راح؟ وهل يعود؟

170

دوستويفسكي ..روائياً

(1821 - 1881)

د. ممدوح أبو الوي

يعالج البحث الخصائص الفنية لروايات دوستويفسكي، مستنداً إلى نظرية الناقد الروسي الشهير باختين 1895 - 1975، التي يذكر فيها الميزة الأساسية لروايات دوستويفسكي وهي التعددية الصوتية، ويربط البحث بين غرابة الحياة التي عاشها الأديب الروسي وبين الرواية الفريدة التي أبدعها، فلقد تعرض للحكم بالإعدام الذي كاد أن ينفذ، والأعمال الشاقة في سيبيريا مدة عشر سنوات، والزواج الفاشل الأول.

قام دوستويفسكي عام 1844 بترجمة رواية للروائي الفرنسي الشهير بلزاك 1799 - 1850، وهي بعنوان "يوجين غرانديه" وذلك عام 1844، يتطرق البحث إلى روايات دوستويفسكي الشهير مثل رواية "الفقراء" عام 1846، ويذكر رأي الناقد الروسي بيلينسكي في الرواية المذكورة. ويتحدث بالتفصيل عن رواية "الجريمة والعقاب" عام 1866 التي بفضلها انتقل الأديب من المحلية إلى العالمية، ويتحدث عن رواية "الأبله" عام 1868، ورواية "الشياطين"، ورواية "المراهق".

ويتحدث الباحث عن مقال دوستويفسكي بعنوان "المسألة اليهودية" ويذكر أن دوستويفسكي كان من أوائل الأدباء الذين تنبهوا إلى أن الحركة الصهيونية تسعى لإقامة دولة لها في فلسطين، ونشر بحثه في مجلة كان يصدرها

شهرياً بعنوان "يوميات كاتب"، وذلك عام 1877، كما أن دوستويفسكي تنبأ أن النظام الاشتراكي سيطبق في روسيا، ولكنه لن يكون إلى الأبد، وإنما سيكون مرحلة من مراحل تاريخ روسيا لا أكثر ولا أقل.

1 - لمحة عن حياته:

هناك قمم في الرواية، وهناك قمة، هي أعلى القمم،ولعلنا لا نخطئ إذا قلنا: إنّ دوستويفسكي روائي لا يفوقه أيّ روائي آخر، فلقد قدّم الرواية ذات الأصوات المتعددة، على حدّ تعبير الناقد الرّوسيّ الشهير باختين (1895 - 1975) ولكي نستطيع أن نقترب من رحاب فن دوستويفسكي لا بد لنا من الإشارة إلى سيرة حياته.

ولد دوستويفسكي في الحادي عشر من تشرين الثاني عام 1821، في بناء ملحق بمشفى حكومي للفقراء في موسكو حيث كان يعمل والده طبيباً مقيماً، كان عدد الأخوة والأخوات سبعة، أربعة أخوة و ثلاث أخوات، وكان والده يتصف بالبخل والطبع القاسي مع زوجته وأطفاله، وكان والداه يتقنان اللغة الفرنسية بالإضافة إلى الروسية، وفي حال الضرورة كانا يتبادلان الرسائل باللغة الفرنسية، التي كانت سائدة في الأوساط الفنيّة والمثقفة الروسيّة في القرن التاسع عشر، وكانت رسائل الوالد تتصف بالقسوة في حين كانت رسائل الوالدة تتصف بالحنان والمحبة، إذ كانت "إنسانة وديعة، مرهفة الإحساس، ذواقة للأدب"(1).

توفيت والدة دوستويفسكي عام 1837، أيّ في العام ذاته الذي قتل فيه الشاعر بوشكين (1799 - 1837) ولذلك فإنّ هذا العام كان صعباً بالنسبة لدوستويفسكي، الذي كان يحب بوشكين، فهو الشاعر الأكبر في تاريخ الأدب الروسيّ، وكان تأثره ببوشكين كبيرٌ، وهذا واضح في الرواية الأولى "الفقراء" (1846) وفي معظم أعماله، ويذكره دوستويفسكي دائماً في معظم أعماله، فهو يذكره في رواية "المهانون المذلون" 1862 ورواية "الأبله" 1868 ورواية "الأخوة كارامازوف" (1880).

وبعد مرور عامين على وفاة والدة دوستويفسكي قتل أبوه على يد فلاحيه، أي في عام 1839 إذ كان والده قد استطاع شراء قرية صغيرة وكانت معاملته لفلاحيه شبيهة بمعاملته لأسرته، فلم يتحمل الفلاحون فقتلوه، ولم يعرف القاتل بالتحديد، ولم تُرفع القضية إلى القضاء لسببين، لتجنب الفضائح، والسبب الثاني لكي لا يهدر أبناؤه نقوداً على المحاكم دون فائدة ترجى، ولكن وفاة الوالد تركت في نفس الكاتب آثاراً لم تمح إلى آخر أيام حياته، بدليل أنه وصف جريمة قتل أب على يد ابنه اللاشرعي في رواية "الأخوة كارامازوف" (1880) وكان أبناؤه الشرعيون يرغبون موت والدهم، وكان دوستويفسكي يكره بخل والده في ذلك الوقت الذي قتل فيه.

بوشكين

تلقى دوستويفسكي تعليمه في بيته على يد معلمين خصوصيين على طريقة طبقة النبلاء، في ذلك الوقت، وقرأ الشعراء الروس والأدباء الفرنسيين وأتقن اللغتين الروسيّة والفرنسيّة وكان معجباً بالشاعر لومونوسف (1711 - 1765) وديرجافين

(1743 - 1716) وكارامازين (1766 - 1826) وجوكوفسكي (1783 - 1852) وبوشكين (1799 - 1837) وليرمنتوف (1814 - 1841) وغوغول (1809 - 1852) وأعجب ببلزاك (1799 - 1850) وفيكتور هيجو

انتسب دوستويفسكي إلى مدرسة الهندسة العسكرية في العاصمة بطرسبرج، وتخرج فيها عام 1844، وأصبح ضابطاً مهندساً إلا أنه كره هذه المهنة أكثر من كراهيته للبطاطا، على حدّ قوله، ولذلك فإنّه تحول نحو الترجمة والأدب. إلا أنّ مهنة الهندسة ألقت بظلالها على أدبه، فكان يعد خطوات أبطاله، ويشير إلى المسافات بدقة بين بيت وآخر.

2 - رواية (الفقراء)(1846)

بدأ دوستويفسكي نشاطه الإبداعي بالترجمة، فقام بترجمة رواية "يوجين غرانديه" للروائي الفرنسيّ بلزاك (1799 - 1850) وهي ترجمة أمينة وجيدة، بدليل أن القارئ الروسيّ ما زال يقرؤها بترجمة دوستويفسكي، لعدم ظهور ترجمة أفضل منها.

أصدر دوستويفسكي روايته الأولى "الفقراء" عام 1846، ولقد بدأ هذا الموضوع في الأدب الروسي كارامزين (1766 - 1826) الذي عمل في حقل التاريخ فترك لنا كتاب "تاريخ الدولة الروسية" وله آثار أدبية جيدة، منها قصة قصيرة بعنوان "ليزا الفقيرة".

كتب دوستويفسكي الرواية المذكورة، وأعطى مخطوطها لكاتب كان يعيش معه في البناء ذاته وهو غويغوريفتش (1822 - 1899) الذي كان زميلا لدوستويفسكي في مدرسة الهندسة العسكرية، قرأ المخطوط وأعجب به، وأعطاه للشاعر نيكراسوف (1821 - 1878) الذي كان آنذاك يترأس تحرير مجلة "المعاصر" ، (سوفريمينك) التي أسسها بوشكين والتي استمرت لغاية عام 1866 حيث ألغت الرقابة امتيازها، وأخذ الشاعر نيكراسوف يقرأ الرواية ولم يفرغ من قراءتها حتى بزوغ الفجر، وكان معه صديقه الآنف الذكر غريغوريفتش، فذهبا معاً في تلك الساعة المتأخرة إلى بيت دوستويفسكي ليقدما لـه التهاني بموهبته العظيمة، فوصلا لبيته وكان دوستويفسكي قد عاد لتوه من سهرة أدبية، يقرؤون فيها مؤلفات نيكولاي غوغول (1809 - 1852)، وعندما قرع الجرس كان دوستويفسكي يبدل ثيابه.

وقال نيكراسوف بأنّه سيعرض مخطوط الرواية على الناقد بيلينسكي (1811 - 1848)، الذي قام بقراءة المخطوط، ورغب في مقابلة صاحب المخطوط، وجاء إليه دوستويفسكي، فقال لـه الناقد بيلينسكي: "سيأتي على روسيا كتّاب كثيرون، وستنسى روسيا معظمهم، أمّا أنت فلن تنساك روسيا أبداً، لديك موهبة عظيمة فحافظ عليها".

وأشار بيلينسكي إلى بعض مقاطع الرواية التي تدل على عبقرية مؤلفها. وعندما خرج دوستويفسكي من بيت بيلينسكي، مشى عدة خطوات وبعد ذلك توقف والتفت إلى البيت، وقال: هل صحيح يا ترى أنني سأصبح كاتباً عظيماً، ووعد نفسه بأنه سيبقى مخلصاً لبيلينسكي ولاتجاهه ورفاقه، وهذا ما حصل بالفعل بالبداية ودفع دوستويفسكي ثمناً غالياً وهو أربعة أعوام من الأعمال الشاقة، وستة أعوام في الجندية ما بين عامي 1849 - 1859، الأمر الذي سنتحدث عنه، ولكنه بعد ذلك، تبدلت معتقداته، فأصبح من المؤمنين بطريق خاص بروسيا في التطور، الذي يختلف عن طريق أوربا الغربية.

ليرمنتوف



نتعرف على أحداث الرواية من خلال الرسائل المتبادلة بين شخصين، وبذلك فإنّ دوستويفسكي يتبع طريقة سرد نادرة، ونعلم أنّ مثل هذه الطريقة اتبعها الكاتب الفرنسي الفونس كار في روايته التي اشتهرت في الأدب العربي، بفضل ترجمة مصطفى لطفي المنفلوطي (1876 - 1824) لها، وهي بعنوان "ماجدولين أو تحت ظلال الزيزفون" وهذه الطريقة أيّ طريقة السرد عن طريق الرسائل المتبادلة، تتيح لبطل الرواية فرصة البوح عن خبايا نفسه، وتقلبات مشاعره، إنّ هذه الطريقة توفر إمكانية الصدق، لأنّ بطل الرواية هنا هو يكتب عن نفسه وعن أحواله وأصدقائه ووظيفته.

يتبادل الرسائل في هذه الرواية موظف بسيط اسمه ماكار ديفوشكين، وكنية ديفوشكين جاءت من كلمة ديفوشكا وهي تعني الفتاة، أيّ أنّه رجل ولكن كنيته تشير إلى الأنوثة، وبالتالي إلى الوداعة والروح السلميّة وتجنب العدوانيّة، ويخاطب في رسائله فتاة إسمها فارفارا دوبروسلوفا، ولكنيتها أيضاً معنى، فكلمة دوبروسلوفا تعني الكلمة الطيبة، أيّ أنّها صاحبة الكلمة الطيبة.

يعالج دوستويفسكي في روايته الآنفة الذكر موضوع الفقراء الذي بداه في الأدب الروسيّ، كما أسلفنا، كارامزين وتابعه بوشكين في قصة "ناظر المحطة" عام 1830 وطوره غوغول في قصة "المعطف" 1841 وتأتي رواية "الفقراء" استمراراً للموضوع الذي يشير إليه عنوان الرواية، ولكن عبقرية الكاتب تجلت في أنّه أضاف إلى إنجازات غوغول ومعطفه، الذي يقال إنّ دوستيفسكي قال عنه "كلّنا خرجنا من معطف غوغول" وعلى الرغم من أنّ العبارة الآنفة الذكر، غير موجودة في المؤلّفات الكاملة لدوستويفسكي، ولكنّها لا تتناقض مع جوهر إبداع دوستويفسكي، الذي أضاف إلى غوغول أنّه جعل بطله يعي ويتحسس وضعه وفقره ويجيد التعبير عنه، فلديه وعي ذاتي وإن كان لا يجيد الدفاع عن الذات مثله في هذا مثل بطل قصة "المعطف" لغوغول، أيّ أنّ بطل دوستويفسكي ينبض بالحياة أكثر من بطل غوغول، وبالتالي فإنّ دوستويفسكي وضع اللمسات الأخيرة على الصورة التي رسمها غوغول.

ولم يكن مقلداً وإنّما جاء تقليده تقليداً مطوراً ومبدعاً إلى أبعد حدود الإبداع، إنّه غوغول ولكنه مرحلة جديدة من مراحل إبداع غوغول.

وهناك إشارات واضحة وصريحة في الرواية إلى قصة "ناظر المحطة" (1830) لبوشكين (1799 - 1837) وقصة "المعطف" (1841) لغوغول (1809 - 1852)، فلقد اشترت فارفارا دوبروسلوفا مؤلّفات بوشكين وأعارت قصة "ناظر المحطة" لماكرا ديفوشكين الذي يقرأ القصة ويكتب عنها: "قرأت في كتابك "ناظر المحطة" وأقول لك، يا عزيزي، إنّه يحدث أحياناً أنّ الإنسان قد يمضي في حياته، دون أن يعرف أنّ بالقرب منه كتاباً تطرح فيه كلّ حياته، بدقة ووضوح... أمّا هذا الكتاب فالمرء يقرؤه، وكأنّه هو الذي ألفه، كأنما أخذ قلبي، كما هو، على سبيل المثال، وقلبه للناس على البطانة،... كما إنني عشت بعض الأحيان الأوضاع نفسها التي كان يعيشها سمسون فيرين، ذلك المسكين، على سبيل المثال، ثم كم بيننا من التعساء من أمثال سمسون فيرين وقد يحصل لي أيضاً الشيء نفسه،..."(2).

هكذا قرأ بطل رواية "الفقراء" قصة

"ناظر المحطة" لبوشكين ووجد شبهاً كبيراً بينه وبين بطل "ناظر المحطة" وبعد ذلك ترسل لـه فرفارا دوبرسلوفا قصة "المعطف" لغوغول ولكن القصة لم تعجبه ويقول عنها: "إنَه كتاب سيئ القصد، يا فارنكا، إنَه مخالف للواقع تماماً، لأنَه لا يمكن أن يكون وجود لمثل هذا الموظف"(3).

أبطال قصة "ناظر المحطة" وقصة "المعطف ورواية "الفقراء" موظفون، ولكنهم في أدنى السلم الوظيفي، وكلهم في وضع مأساوي، في قصة "المعطف" لا يرحم كبار المسؤولين الموظف الفقير، أمّا في رواية "الفقراء" فيتصف المدير بالرحمة، ويشهد على ذلك لقاؤه الطيب مع ماكارا ديفوشكين الذي يكتب عن هذا اللقاء: "هنا حصل، يا أميمة، شيء جعلني لا أكاد أمسك الريشة في يدي من الخجل الآن، حين أذكره، أنّ زري، عليه اللعنة، زري الذي كان متدلياً من خيطه، انقطع فجأة، في تلك اللحظة، ونط وتدحرج (والظاهر أنني ضربته عرضا) فرن، وتدحرج اللعين، إلى قدمي سعادته مباشرة، وذلك وسط صمت شامل.... اندفعت لأمسك بالزر، ركبتني حماقة، انحنيت أريد أن أمسك بالزر، وهو يدور ويلف، ولا أستطيع القبض عليه،... وأخيرا امسكت الزر"(4) . وما كان من المدير إلا أن أمر بإعطائه راتباً قبل الموعد، فكان الجواب أنَه استلم رواتب ثلاثة أشهر مقدماً، فطلب المدير من الجميع إخلاء القاعة، ووضع بيد ماكارديوشكين مئة روبل، وقال لـه: "هذا ما أستطيع عليه اعتبرها حسب ما تشاء"(5). أي أنّ المدير هنا رجل طيب عامل موظفه معاملة جيدة، لطيف، لم يعطه المئة روبل أمام الآخرين، بل طلب من الآخرين الذهاب إلى مكاتبهم، وعندما بقي مع ماكار ديفوشكين لوحدهما تبرع لـه بمئة روبل. ويقول ماكار عن اللقاء "إنه أخذ يدي، يدي التافهة، وصافحها، هكذا ببساطة أخذها وصافحها، وكأنني ند له"(6).

كان المدير إنساناً لطيفاً ومهذباً ورقيق القلب إلى حدّ ما، مع ماكار دوفوشكين، الذي مع هذا كلّه لم يستطع أن يجد حلاً لوضعه، فبقي فقيراً وحيداً، وكأنّ دوستويفسكي يريد أن يقول "إنّ المساعدات والتبرعات قد تساعد ولكها لا تقتلع المصائب من جذورها، فلا بدّ من البحث عن حلّ آخر، والحل سيبحث عنه الروائي نفسه فيما بعد، وهو الثورة على الأوضاع القائمة، لأنّ الحلول الفردية والخاصة غير كافية، بقي ماكار مع هذا كلّه، وحيداً حزيناً، وعمره سبعة وأربعون عاماً، أمضى منها ثلاثين عاماً في الوظيفة ولم يشبع الخبز، وبدأ عمله في الوظيفة عندما بلغ السابعة عشرة من عمره، وهو رجل وديع، لم يشهد على أحد شهادة زور، يجني من وظيفته كسرة خبزه، أحياناً يابسة، ولكنها مكتسبة بالكد والعمل الشريف، يعمل باستنساخ الأوراق مثله مثل بطل قصة "المعطف" (1841) وجد في فارفارا دوبروسلوفا عزاءً لـه وهي جارة لـه وهي فتاة يتيمة، توفي والدها عندما بلغت الرابعة عشرة من عمرها، وكان والدها مديراً لضيعة كبيرة يملكها أحد الأمراء، وبعد ذلك انتقلت الأسرة إلى العاصمة بطرسبرج، وتلقت الفتاة تعليمها على يد معلم خاص، يدعى بكروفسكي، وكانت تعذبه، وتشاكسه، وتبتكر الأساليب في إغاظته، ووقعت هذه الفتاة اليتيمة فريسة لشهوات أحد الأغنياء واسمه بيكوف، وجاءت كنية بيكوف من كلمة (بيك) التي تعني الثور، وهنا يريد المؤلف دوستويفسكي أن يقول إنّ هذا الشخص مستسلم لشهواته الحيوانية، ولكنّ هذا الثري يعود في نهاية الرواية ويطلب يد فارفارا بحجة أنّ لديه ثروة، ولا يوجد لديه أبناء، فهو يريدها زوجة لكي ينجب أطفالاً

برثونه، ويريد بذلك أن يكفر عن ذنبه وإثمه، فوافقت ولكنها تركت ماكار في حالة نفسية يرثى لها، يطلب منها فقط أن تترك لـه قصة "ناظر المحطة" لبوشكين لأنه يجد في هذه القصة عزاء لـه، ويعبر لها صراحة أنه لا يوافق على هذا الزواج، ويتمنى لو أن بيكوف اختار إنسانة أخرى، وترك فارفارا وحالها، ولكن فارفارا توافق على هذا الزواج وترحل مع بيكوف، لأنها لو لم توافق، لانتهى بها الأمر إلى احتراف البغاء، فرأت أن تبيع حياتها لشخص معين خير من أن تبيعها لمجهولين كثيرين. قدم دوستويفسكي روايته على شكل رسائل، وبالتالي قدم لنا البطل الذي يكتب، وهي شخصية تتكرر في كلّ رواية من رواياته، شخصية البطل الكاتب الذي يعبر عن شخصه وآرائه كتابة.

3 ـ مرحلة ما قبل الأعمال الشاقة:

كتب في العام ذاته أي عام 1846 قصة "الازدواجي" أو يترجمونها أحياناً بعنوان "المثل" يثور بطل القصة واسمه غوليادكين على واقعه ويرى أن من حقه أن يعيش كما يعيش الأغنياء، وبعد عدة محاولات فاشلة لولوج مجتمع الطبقة الغنية تنفصم شخصيته إلى غوليادكين الحقيقي وهو إنسان شريف ولكنه فاشل، والشخصية الثانية غوليادكين المنافق ولكنه ناجح، وهناك صراع بين هاتين الشخصيتين، الشخصية الثائرة، والثانية المستسلمة وينتهي الصراع إلى المرض فالموت. يتابع دوستويفسكي موضوع الشخصية الشبيهة في أعماله القادمة ولا سيما في رواية "الجريمة والعقاب" 1866 ورواية "الأخوة كارامازوف" عام 1880.

انتقد ممثلو الاتجاه التقدمي النهج المسالم الذي ظهر في أدب دوستويفسكي، وبدأت الهوة تتسع بين دوستويفسكي من جهة، وبين الناقد بيلينسكي (1811 – 1848) من جهة أخرى، فكان دوستويفسكي يؤمن بإمكانيات الشعب الروسيّ، ويؤمن بالإنجيل، في حين أنّ بيلينسكي وفريقه كانوا من أنصار الثورة على الواقع المر والظالم، وكتب دوستويفسكي قصة "ربة البيت" (1847)، وكتب دوستويفسكي في هذه الفترة قصة "الليالي البيضاء"، عام 1848، فهناك فترة في صيف مدينة بطرسبرج لا يختفي فيها النور، فالليالي بيضاء، وتجري أحداث القصة في الليالي البيضاء، وفي العام ذاته كتب قصة "القلب الضعيف"، وكتب بعد مرور عام قصة "نيتوشكا نيزفانوفا" أيّ عام 1849 أيّ في العام ذاته الذي اعتقل به.

4 ـ الاعتقال والأعمال الشاقة:

تعرف دوستويفسكي على مفكر ثوريّ روسيّ، اسمه ميخائيل بتروشيفسكي (1821 – 1866)، وأخذ يتردد على حلقته الثورية منذ عام 1847، وكانت الحلقة تناقش الأوضاع السياسية والاقتصادية والاجتماعية في روسيا، وكان دوستويفسكي عضواً نشيطاً فيها، ودعا إلى الثورة، وكان برنامج الحلقة ينادي بإلغاء نظام القن وبتطبيق المساواة و الإخاء. وتأثر أعضاء الحلقة بأفكار المفكر الفرنسي الطوباوي فوريه، وبأفكار سان سيمون اللذين كانا يؤمنان أنّ الإنسان طيب بطبيعته، إلا أنّ المجتمع يفسده. وحاول أعضاء الحلقة الحصول على مطبعة سرية، وانتهى أمر الحلقة باعتقال أعضائها، إذ قام أحد أعضائها بالوشاية، فاعتقلوا ليلاً، وبينهم دوستويفسكي، الذي أمضى ثمانية

أشهر في زنزانة منفردة، في قلعة بطرس وبولس في مدينة بطرسبرج. وأظهر في أثناء استجوابه الشجاعة والنبل والحكمة، وصرح بأنه اشتراكيّ، لأنّ الاشتراكيّة فكر العصر، وتعم العالم ولن يكون من اللامبالين تجاهها. واعتقل معه ستة وثلاثون عضواً في حلقة بتراشيفسكي، كما اعتقل أخو دوستويفسكي ميخائيل وهو الأكبر لمدة شهرين، وأخوه أندريه لمدة خمسة عشر يوماً.

ولذلك كانت العقوبة رهيبة، فكان القيصر نيكولاي الأول يخشى الحركات الثوريّة، ولا سيما بعد ثورة عام 1848 التي نشبت في باريس، وحكم على الكاتب بالإعدام، واقتيد دوستويفسكي في 22 كانون الأول عام 1849 مع أعضاء الحلقة إلى ساحة الإعدام المطوقة بالقوات المسلحة، وألبسوا قمصاناً طويلة بيضاء على قرع الطبول، وقرئ عليهم الحكم بالإعدام رمياً بالرصاص، وأوثق ثلاثة منهم إلى أعمدة خشبية مغروزة في الأرض، وكان الروائي ينتظر دوره في المجموعة الثلاثية الثانية. ووقف أمام كلّ منهم مجموعة من الجنود شاهرين بنادقهم المحشوة بالرصاص، وظل المحكومون ينتظرون تنفيذ الحكم مدة نصف ساعة في صقيع بلغ عشر درجات تحت الصفر، ثم جاءت عربة، وقرئ على المحكومين قرار القيصر بتخفيف الحكم من حكم بالإعدام إلى حكم بالأعمال الشاقة، وكانت هذه العملية تمثيلية مدبرة من القيصر نفسه، لكي يفقدهم عقولهم، ويظهر بالوقت ذاته مظهر الرحيم الغفور، ولقد فقد أحدهم عقله بالفعل، وطلب أحدهم في أثناء الانتظار إطلاق النار، لأن انتظار الموت أصعب من الموت نفسه، وشعر دوستويفسكي بعد استبدال القرار بالفرح، وكأنّ حياة جديدة وهبت لـه، وكأنه ولد من جديد، ولقد وصف الأحداث المذكورة في رواية "الأبله".

واقتيد في الرابع والعشرين من كانون الأول عام 1849 إلى سيبيريا، أي في ليلة عيد الميلاد، وأمضى في الطريق شهراً كاملاً، فوصل إلى أومسك في 23 كانون الثاني عام 1850، وأمضى الكاتب أربعة أعوام بالأعمال الشاقة في سيبيريا، التي سار إليها مع زملائه مكبلاً بالقيود والأغلال، وأمضى ست سنوات لم يسمح لـه خلالها بتبادل الرسائل، جندياً في كتائب المشاة، ولم يسمح لـه خلال العشر سنوات المذكورة الكتابة وسمح لـه فقط بقراءة كتاب واحد وهو الإنجيل، الذي حفظه خلال العشرة أعوام عن ظهر قلب، وأعطيت لـه الحرية عام 1859، وعاد إلى بطرسبرج إلى عالم الأدب، بعد أن أمضى فترة طويلة من حياته بين المجرمين والسارقين، ولكنه تعرف أكثر على حياة الناس البسطاء وهذا واضح في أدبه.

5 - الفترة التي تلت الأعمال الشاقة:

أصدر دوستويفسكي بالتعاون مع أخيه الأكبر ميخائيل مجلة "الوقت" ما بين عامي (1861 – 1863)، ثم مجلة "العصر" ما بين عامي (1864 – 1865) وقد رحب دوستويفسكي في مجلة "الوقت" بإلغاء نظام القنانة، ونادى بوحدة جميع طبقات الشعب الروسي، وأصدر عام 1859 قصة "بلدة ستيبا نتشيكوفو وسكانها" متأثراً بالمسرحي الفرنسي موليير (1622 –

1673) وأصدر عام (1861) رواية "المذلون والمهانون" يتابع فيها تصويره لموضوع الفقراء، ويصور التناقض الطبقيّ بين الظالمين والمظلومين، بين الأغنياء والفقراء.

وأصدر عام (1862) كتاب "ذكريات من بيت الموتى" يصور فيه حياة المنفيين والمساجين في سيبيريا، حيث أمضى أربع سنوات مكبلاً بالقيود، ويصور شخصية الملازم تنيكوف الذي يتلذذ بتعذيب المساجين وجلدهم.

وكتب المؤلف في كتاب "ذكريات من بيت الموتى" 1862: "والحق أنهم كانوا لا يترددون في جلدنا، إذا استحققنا الجلد، أيّ إذا هفونا أدنى هفوة، فالنظام يقضي بذلك،... كان العقاب دون مبرر مطبقاً، وكان ذلك يسمح لبعض المرؤوسين الميالين لإبداء أهمية بالغة في تطبيقه تطبيقاً عشوائياً..."(7) وتابع: "إن معظم المساجين، بل جميعهم يحيون في سجنهم حياة تختلف اختلافاً كلياً عن معيشتهم المنزليّة، لا يستثنى من ذلك أحد، بما فيهم الذين حكموا بالسجن مدى الحياة، فهم يعيشون حياة قلقة مضطربة، لا يهدأ لهم بال، ولا يطمئن لهم حال"(8) وعلى أيّة حال فإنّ المؤلف يشبه حياة المساجين بحياة الأموات في قبورهم، إنّهم أحياء وأموات بالوقت ذاته، ونجد هذا التشبيه عنده وعند غيره، فلقد سجن الشاعر المخضرم الحطيئة في زمن الخليفة الراشدي الثاني عمر بن الخطاب رضي الله عنه وطلب منه المغفرة وقال:

ماذا تقول لأفراخ بذي مرخ
زغب الحواصل لا ماء ولا شجر؟

وفي أشعار شعراء آخرين، فالسجين هو الحي الميت في آن واحد.

وأمضى دوستويفسكي فترة في الأعمال الشاقة في سيبيريا ويقول عن أرض سيبيريا "أرض غنية، ومباركة"، ولكن يجب معرفة استثمارها ويجيد السيبيريون استثمار أرضهم.

وكان السجناء يقضون النهار في فناء السجن، أما الليل، فينامون في مهاجع مقفلة، فكان المهجع عبارة عن "غرفة طويلة ذات سقف واطئ، ومعتمة، وذات رائحة كريهة، لعدم تغيير الهواء" وعاش في هذه الغرفة حوالي الثلاثين شخصاً.

قرأ الإنجيل وهو الكتاب الوحيد المسموح في أثناء الأعمال الشاقة وسرق منه، ولكن السارق أعاده لـه. يقول دوستويفسكي أن السجناء كانوا من جميع المناطق يمثلون جميع الأديان فبينهم كان مسلمون، وعددهم ثلاثة أخوة، اثنان في سن متقدم والثالث في ربيع عمره، لا يزيد عمره عن اثنين وعشرين عاماً، واسمه علي أعجب به الكاتب دوستويفسكي، وكما أعجب بجماله، وكان مكانه في المهجع إلى جانب دوستويفسكي، وارتاح الكاتب بجواره، وسرّ لأن جاره طيب القلب وذكي، كانت ابتسامته رائعة، وجذبت الكاتب عيناه الواسعتان والجميلتان، علي هو الأصغر في الأسرة، اثنان من أخوته معه في السجن واثنان يعملان في مصنع السجن، ولقد اشترك الأخوة الستة في ذبح تاجر أرمني ونهبه، وكشف الموضوع، وأرسل الأخوة الخمسة إلى الأعمال الشاقة في سيبيريا، وكان علي قد اشترك مع أخوته، من دون قصد، إذ توجه معهم دون أن يسألهم إلى أين، لأنّه الأصغر، ويقضي واجب احترام الكبار ألا يسألهم القصد من سفرهم، ولقد خففت المحكمة مدة سجنه لمدة أربع سنوات وعامله أخوته معاملة الأب للابن.

ويشيد دوستويفسكي بذكاء علي،

الشاب الذي كان سجيناً معه، حيث كان يقضي الأعمال الشاقة، كما يمتدح ذكاءه وشخصيته القوية، وكان يتجنب الخصام، ولكنه يثأر لكرامته إذا أهينت. وكان يستطيع الدفاع عن نفسه، ولم يتخاصم مع أحد، لأن الجميع أحبوه، ولاطفوه ويقول دوستويفسكي ان علياً كان لطيفاً معه، وبالتدريج أخذ دوستويفسكي يتحدث معه، وأتقن علي اللغة الروسية خلال أشهر محدودة، في حين أن أخوته لم يتعلموا اللغة الروسية، ويشير دوستويفسكي إلى ذكاء علي وتواضعه، ورغبته في التفكير والتأمل ويعتبر لقاءه بهذا الشاب "إنني أتذكر اللقاء بهذا الشاب كواحد من أجمل اللقاءات في حياتي" ويعتقد الكاتب بأنَ علياً أينما كان سيرى السعادة.

كان علي يحب العمل، وفي إحدى المرات عندما كان دوستويفسكي يفكر بعلي، ويفكر بدغستان وجمالها وعيدهم الإسلامي، فسأله دوستويفسكي عن أسرته، فقال علي أنَ لديه أختاً جميلة ووالدة أيضاً كانت فائقة الجمال، ورآها في أحلامه وهي تبكي عليه. كان علي ينام على مقربة من دوستويفسكي، وعن طريق علي تقرب دوستويفسكي من أخوته، واستطاع علي أن يتعلم مهنة النجارة، والخياطة، وتصليح الأحذية. وأخذ دوستويفسكي يعلم علي القراءة والكتابة باللغة الروسية، وتعلم القراءة والكتابة خلال ثلاثة أشهر، لأنّه كان يتعلم اللغة الروسية بشغف وبمحبة، وتبادل دوستويفسكي وعلي المحبة.

6 ـ صورة الغرب في أدب دوستويفسكي:

ظهر بحث "ذكريات شتاء عن مشاعر صيف" في مجلة "الوقت" سنة 1863 في عددي شهري شباط وآذار وقام برحلته في صيف عام 1862، زار برلين وكتب "لاحظت أن هذه المدينة تشبه بطرسبرج شبهاً عجيباً.. فقلت لنفسي: "رباه أكان يستحق هذا مني أن أضني جسمي في القطار يومين كاملين في سبيل أن أرى ما أنا هارب منه؟"(9)

وبدأ الفصل الثاني بكلمة لمسرحي روسي اسمه فونفيزين (1724 ـ 1792) "الفرنسي محروم من العقل، ولو أتى عقلا لعدّ ذلك أكبر شقاء يصيبه "كتب هذه الفكرة في رسالة لـه في باريس أثناء علاجه هناك.

عاش دوستويفسكي في باريس ثلاثة أسابيع وفي لندن عاش ثمانية أيام: يكتب عن لندن: "رأيت أمهات يقدن بناتهن ليتاجرن بهن، صبيات في الثانية عشرة من أعمارهن يمسكن ذراعك ويسألنك أن تتبعهن...".

يكتب عن لندن: "ارتباط الرجل بالمرأة كثيراً ما يكون في صفوف العمال، وفي صفوف الفقراء، وبوجه عام، ارتباطاً غير شرعي، لأن الزواج يكلف نفقات باهظة"(10).

ويكتب عن باريس: "إنَ جمع ثروةٍ كبيرةٍ وامتلاك أكبر عددٍ ممكنٍ من الأشياء قد أصبحا القانون الرئيسي للأخلاق، أصبحا ديانة الباريسي... فإذا شئت الآن ان يكون لك في نظر الناس اعتبار، فلا بدّ لك أن تجمع ثروة، وأن تكسب أكبر عدد ممكن من الأشياء، وإلا لم يكن بوسعك أن تطمع في أن يحترمك الناس، بل ولم يكن في وسعك أن تطمع في احترام نفسك أيضاً" (11).

"إن الباريسي يعد نفسه أقل من (لا شيء) حين تكون جيوبه خالية، وذلك عن وعي دقيق

واقتناع عميق، يتسامح الناس معك تسامحاً مدهشاً، إذا كنت تملك مالاً"(12) ويتابع أن الفرنسي مستعد لبيع أبيه.

ويتحدث عن العمال الفرنسيين: "إن مثلهم الأعلى الوحيد هو أن يصبحوا مالكين، وهو أن يجمعوا أكبر مقدار ممكن"(13) ويتحدث عن الأهداف الثلاثة وهي الحرية والمساواة والأخوة ويقول: "فما هي الحرية المنشودة؟ إنّ الحرية تساوي في نظر جميع الناس أن يفعلوا كلّ ما يحلو لهم، في حدود القانون، متى يستطيع المرء أن يفعل كلّ ما يحلو له؟ حين يملك مليوناً، هل تهب الحرية مليوناً لجميع الناس؟ لا، طبعاً، ما الإنسان بدون مليون؟ إنّ الإنسان الذي لا يملك مليوناً، ليس ذلك الذي يفعل كل ما يحلو لـه، وإنما هو ما يفعل به الآخرون كل ما يريدون"(14).

والمساواة تعني المساواة أمام القانون، ولكن كيف يطبق هذا القانون؟ يطبق كما تطبق الحرية. الأخوة وهي غير موجودة، ولذلك يحاولون خلقها دون جدوى، لأن الروح الفرديّة أقوى منها، فكل فرد يفكر بذاته وبأسرته.

الأسرة الفرنسيّة كما يصفها دوستويفسكي: يكتب دوستويفسكي أنّ الباريسيّة إنما خلقت للعشيق، (وأن الزوج لا حيلة له) ويكتب أن الزواج عبارة عن صفقة مالية فإذا كانت إيرادات كل من الطرفين متساوية تم الزواج، فإذا فرضنا أن رأسمال الخطيبة أكبر ولو قليلاً من رأسمال الخطيب رفض الخطيب وجرى البحث عن رجل أنسب يضاف إلى ذلك أن الزواج القائم على الحب يصبح مستحيلاً أكثر فأكثر ولا تطلب الزوجة من زوجها الإخلاص وكذلك الزوج، فلا يضايق أحدهم الآخر في هذه المسألة، لأنّ الإخلاص في الحياة الزوجية مستحيل، والزوج والزوجة يدر كان ذلك إدراكاً تاماً.

ويصف دوستويفسكي الأجانب في معظم أعماله بصفات سلبية في "الأخوة كارامازوف" بولوني أغوى فتاة روسية وفي قصة "التمساح" يصف الألمان بعبادة المال، وذلك في رواية "الجريمة والعقاب" وكذلك في رواية "المقامر".

وكتب في المرحلة ذاتها قصة بعنوان "قصة أليمة" صدرت عام 1862، كما كتب عام 1865 قصة بعنوان "التمساح" وكتب قصة "في قبوي" عام 1864 وينافش فيها المؤلف آراء مفكر روسي، وهو تشيرنيشيفسكي (1828 — 1889) الذي كان يؤمن بإمكانية بناء المجتمع الإنساني على أسس علمية والتخلص من المصائب الاجتماعية، إذا بني المجتمع على أساس العقل وشبه ذلك المجتمع (بالقصر الكريستالي) وجاء دوستويفسكي وأخذ يناقشه في هذه القصة، فرأى أنّ الحياة الإنسانية لا تبنى على أساس العقل، ويتمرد بطل القصة.

توفي أخو الروائي وشريكه في إصدار مجلة "الوقت" و"العصر" واسمه ميخائيل عام 1864 وتولى دوستويفسكي تسديد الديون الكثيرة المترتبة على المجلة وعلى أخيه وساعد في إعالة أسرة أخيه، وبقيت الديون تلاحقه فترة طويلة، لدرجة، يقال أنّه كان لديه استعداد للعودة إلى الأعمال الشاقة على أن يتخلص من الديون، وتوفيت زوجته الأولى، في العام ذاته بمرض السل، تاركة لـه ابناً من زوجها الأول، وتولى الكاتب تربيته، ولم يكن ابناً صالحاً، كما أنّ أمّه لم تكن مخلصة للروائي، وكان عشيقها لا يفارقها، ولذلك فإنّ عام 1864 كان عاماً صعباً في حياة الروائي، التي كانت تتزاحم عليه المصائب فعلى حدّ قول المتنبي (916 — 966م)

أبنتَ الدهر عندي كلّ بنتٍ

فكيفَ وصلتِ أنتِ من الزحام؟

7 - رواية (المقامر)1866:

كتب دوستويفسكي الرواية المذكورة خلال ستة وعشرين يوماً، ولم يكتبها بخط يده، وإنّما استأجر فتاة تدرس في مدرسة الاختزال، وأخذ يملي عليها الرواية، لعدم وجود وقت لديه يكفي لكتابتها بخط يده، وذلك لأنه وقع عقد مع صاحب دار نشر واسمه ستيلوفسكي، وبموجب العقد يتعهد صاحب دار النشر بنشر مجموعة أعمال دوستويفسكي، وبتقديم ثلاثة آلاف روبل لــه، وكان دوستويفسكي بأمس الحاجة إليها بسبب تراكم الديون، ويتعهد دوستويفسكي بالمقابل أن يقدّم لصاحب دار النشر المذكور بالإضافة إلى أعماله السابقة رواية جديدة لا يقلّ حجمها عن اثنتي عشر ملزمة، وإذا لم يلتزم دوستويفسكي بذلك يصبح من حق الناشر إصدار جميع مؤلفات دوستويفسكي، دون أن يدفع لـه شيئاً مقابل ذلك خلال التسع سنوات المقبلة، وبذلك يكون دوستويفسكي، بتوقيعه لهذا العقد قد قامر بأتعابه.

وكان دوستويفسكي في ذلك الوقت ينشر رواية "الجريمة والعقاب" في مجلة "البشير الروسي"، التي كان سابقاً يعارض توجهاتها، ومع هذا فلقد اضطر للتعاون معها، وبذلك فلقد فكر الروائي بكتابة الروايتين معاً. ويخصص وقت الصباح لواحدة ووقت المساء للأخرى، وهي حالة لا نعرف لها حالة شبيهة في حياة الروائيين الآخرين، وعرض عليه أحد زملائه كمخرج من المأزق أن يتعاون معه فيساعده في الكتابة ويقوم دوستويفسكي بالتنقيح، فرفض الروائي المذكور قائلاً إنه لن يوقع على عمل ليس لــه، ونصحه أحد الأصدقاء باستدعاء كاتبة اختزال، ولم يكن الاختزال منتشراً في روسيا ذلك الوقت، وبدأ الإملاء على فتاة اسمها آنّا التي، قدر لها أن تصبح زوجة لـه، وكان عمرها لا يتجاوز العشرين عاماً، وبدأت بالكتابة في الرابع من شهر تشرين الأول وانتهت الكتابة في 29 تشرين الأول، وظهرت الرواية مباشرةً في كتاب، وكانت فكرة الرواية قد راودته منذ ثلاث سنوات أيّ منذ عام 1863، وكان الروائي مع موظفته يعملان أربع ساعات من الثانية عشرة حتى الرابعة مساءً، ويتابع كلّ منهما العمل بعد ذلك على انفراد وعندما أنجز الروائي العمل، ذهب ليسلمه للناشر، في اليوم الأخير من المدة المحددة بالعقد الموقع من قبلهما، فلم يجده في بيته، فاقترحت عليه موظفة الاختزال آنا أن يسلم المخطوط لقسم الشرطة، إذ وافق القسم على استلام المخطوط بصعوبة، لعدم وجود حالة مشابهة. وعندما سألها رئيس قسم الشرطة، وأنت ما علاقتك به، لماذا تدافعين عن الكاتب؟ أجابت: إنّني زوجته. ولم تكن زوجته ولكنها وافقت على الزواج لكي تساهم في رعاية موهبته، على الرغم من أنها أصغر منه بخمسة وعشرين عاماً، كان عمره آنذاك خمسة وأربعين عاماً. وكان متزوجاً سابقاً، وهو الآن أرمل إذ توفيت زوجته الأولى وهي أرملة عام 1864 أيّ منذ عامين تاركة لـه صبياً، من زوجها الأول، تبناه الكاتب ورباه، وعذبه هذا الشاب وعذب زوجته الثانية آنا.

الموضوع الأساس في هذه الرواية هو سلطة المال، وهناك موضوع آخر هو خصوصية الطبع الروسي، الذي يتصف بالتطرف،وبعدم القدرة على إقامة التوازن بين رغبة وأخرى، وللرواية على أيّة حال صلة بحياة المؤلف نفسه، فلقد ولع بالمقامرة في الروليت لفترة طويلة، وكان يمارسها في ألمانيا لأنّها كانت ممنوعة في روسيا، وربح الكاتب أحياناً مبالغ طائلة، ولكنه كان يخسرها في نهاية اللعبة، ولا يبقى معه نقود يسدد بها حساب الشاي

والشموع في الفندق الذي يمارسون فيه اللعبة المذكورة، ولم يبتعد عن ممارسة اللعب بالقمار إلا في السنوات العشر الأخيرة من حياته، إذ وعد زوجته بذلك.

بطل الرواية شاب في الخامسة والعشرين من عمره يرغب في الربح ولكن ليس لحل مشاكله الخاصة، وإنما لحل مشاكل الآخرين، فالمال بالنسبة إليه ليس هدفاً بحدّ ذاته، وإنّما هو وسيلة من أجل الحصول على أكبر مقدار ممكن من الحرية، وهو يريد أن يحصل دفعة واحدة على المبلغ كلّه، وكان ألكسي يحبّ ويكره بالوقت ذاته، واستطاع الشاب في إحدى جلسات القمار أن يربح المبالغ كلّها"... وأن الخزينة ليست مسؤولة عن أكبر من ذلك في لعبة واحدة، فلذلك ستغلق الروليت إلى صباح الغد، أخذت ذهبي كلّه، فحشوت جيوبي، ثم لمعت أوراقي النقديّة وذهبت إلى مائدة أخرى، كان فيها روليت ثانية، فهرع الجمهور يلحق بي.."(15) هكذا يتذكر الشاب إحدى جلسات القمار التي ربح بها مبالغ كبيرة من المال والذهب.

ألكسي في هذه الرواية يحبّ بولنيا ويكرهها بالوقت ذاته، أمّا هي، عندما يأتيها بالنقود الطائلة التي ربحها فتبكي وتضحك بالوقت ذاته، قلوب تجمع المتناقضات، جاءت الرواية على صيغة مذكرات شاب، ويحبّ دوستويفسكي هذه الصيغة، أيّ صيغة المذكرات لأنّ البطل يصرح فيها عن مكنونات نفسه بنفسه.

8 - رواية (الجريمة والعقاب) 1866:

السؤال الأساسي، الذي يطرحه دوستويفسكي (1821 – 1881) هل يمكن بناء المجتمع الاشتراكي على أسس علميّة عقلانيّة؟ ألا يحتاج الإنسان إلى إشباع حاجاته الروحية؟ تجري أحداث الرواية في الأيام الأولى من شهر تموز، أثناء حر شديد للغاية، ويبدو أن الروائي اختار فصل الصيف لأنّ الحر الشديد يثير الأعصاب، وأما مكان أحداث الرواية فهو العاصمة الروسيّة بطرسبرج، وكان دوستويفسكي بوجه عام يحب أن تجري أحداث رواياته في العاصمة، فهو لا يعرف القرية، إنّه عاش في المدينة ويعرف المدينة.

اسم بطل الرواية راسكولنيكوف ويعني اسم راسكولنيكوف المنشق، شاب طالب جامعي يدرس في كلية الحقوق، ويبدو أن الروائي اختار هذا الاختصاص لأنّ لـه علاقة بالجريمة والعقاب، جميل الطلعة، كان يستأجر في العاصمة غرفة صغيرة هي أشبه بالخزانة، وتقع في الطابق الخامس، وهي على الأصح نصف غرفة، ومع هذا لا يستطيع دفع أجرتها فلذلك فهو يتحاشى لقاء صاحبة البيت، وهي عجوز تؤجره الغرفة مع وجبات طعام، وتقوم الخادمة بتنظيفها.

راسكولنيكوف طالب فقير يعمل بإعطاء الدروس بالإضافة إلى دراسته، يقوم ببعض الترجمات، التي تؤمن لـه أسباب عيشه، ولكن بشكل بائس، وكان أحد زملائه قد أعطاه عنوان عجوز مرابية، يستطيع راسكولنيكوف اللجوء إليها لاقتراض مبلغ من النقود في حال الحاجة القصوى، وكان يملك شيئين يمكن رهنهما لاقتراض مبلغ من المال. ساعة فضية قديمة ورثها عن أبيه، وخاتماً ذهبياً صغيراً يزدان بثلاثة أحجار حمراء، كانت أخته قد أعطته إياه تذكاراً حين افترقا(16): فرهن عند العجوز المرابية الخاتم، وشعر نحو العجوز بكراهية كبيرة، منذ النظرة الأولى، وأخذ منها مبلغاً

بسيطاً من النقود وذهب ليشرب الشاي في حانة قريبة، وكان على مقربة منه طالب جامعيّ وضابط شاب يشربان الشاي ويرغبان في لعب البلياردو، فقال الطالب الجامعيّ للضابط هناك أرملة موظف مرابية، وكان راسكولنيكوف يسمع حديثهما، فقال الطالب الجامعي: "هناك من جهة أولى امرأة عجوز غبية سخيفة شريرة خبيثة مريضة، لا قيمة ولا فائدة منها لأحد، بل هي ضارة لجميع الناس، وستموت في القريب ميتتها الطبيعية... وهناك من جهة ثانية قوى فتية شابة نضرة، تضيع لأنها محرومة من المساعدة، وتعدّ بالألوف، في كلّ مكان، إنّ ثمة مئة أو ألف عمل خير، أو مبادرة رائعة يمكن التحريض عليها أو إصلاح حالها بمال العجوز،.... إنّ ثمة عشرات من الأسر يمكن إنقاذها بهذا المال من الفقر المدقع، والتحلل الأخلاقي، والدمار والفساد... فماذا لو قتلت هذه العجوز، وأخذ مالها ثم وُقِفَ على خدمة الإنسانية بأسرها، على خدمة قضية جميع البشر؟ ماذا؟ ألا تعتقد أن جريمة طفيفة كهذه ستمحوها ألوف الأعمال الخيّرة؟ إنّنا بقتل فرد واحد نستطيع أن ننقذ حياة ألوف غيره من العفن و الفساد والتحلل! يموت واحد ليعيش مئات، مسألة حسابية!... إنّها تمتص حياة الآخرين، إنّها شريرة"(17).

ويجيب الضابط الشاب الطالب الجامعي إن نظام الطبيعة يحميها والحياة من حقّها كغيرها ويطرح الضابط على الطالب السؤال هل تقدم على قتلها، فأجاب الطالب بالنفي، على الرغم من أنّه لا يدين من يقدم على قتلها.

وجرى الحديث بين طالب وضابط لأنّ الطالب يرمز إلى الفكر، في حين يرمز الضابط إلى السلاح، والثورة تحتاج إلى الفكر والسلاح، فلا يكفي الفكر وحده وكذلك لا يكفي السلاح وحده، ويجسّد راسكولنيكوف جيل الثورة، الذي يتعهد بالقضاء على النظام الفاسد القديم البالي الذي ترمز إليه العجوز المرابية، وبدأت فكرة قتل العجوز تراود راسكولنيكوف، ولكنه ما زال متردداً، فأخذ للعجوز في المرة الثانية الساعة الفضية التي ورثها عن أبيه. وذهب بعد أن سلمها ساعة أبيه الفضيّة، إلى حانة قريبة وتناول بعض الطعام وشعر بارتياح، وتراجعت فكرة قتل العجوز المرابية، ورأى أنّ هذه الأفكار الإجرامية التي تراوده لها مصدر واحد وهو الجوع، فما أن ملأ معدته حتى ابتعدت عنه هذه الأفكار "كان راسكولنيكوف كمن تحرر من حمل ثقيل"(18) واقترب منه شخص ثمل أو سكران، وكان اسم هذا الشخص مارميلادوف الذي حدثه أنّه أب لابنة من زوجته الأولى اسمها سونيا ولديه من زوجته الثانية ثلاثة أطفال، يقول مارميلادوف "يستطيع المرء في الفقر أن يظل محافظاً على نبل عواطفه الفطريّة، أمّا في البؤس فلا يستطيع ذلك يوماً... إذا كنت في البؤس فإنك لا تُطرد من مجتمع البشر ضرباً بالعصا، بل تُطرد منه ضرباً بالمكنسة...."(19).

ويقول ماميلادوف لراسكولنيكوف أنّه يجب أن يكون لكل إنسان مكان يذهب إليه في الأيام السوداء أما هو فلا يوجد لديه ذلك المكان، لا بل يوجد أمامه سور عالٍ لا يستطيع تجاوزه، ولذلك جاع أطفاله، واضطرت ابنته للعمل بالدعارة لتطعم أخوتها الصغار، فلقد أوحت إليها زوجة أبيها بذلك، وأصبحت تحمل البطاقة التي تحملها النساء الساقطات، لأن الفتاة الشريفة لا تجني من عمل شريف نقوداً كافية، في مجتمع لا شرف فيه. وساعد راسكولنيكوف مارميلادوف في الوصول إلى بيته لأنّ الأخير كان ثملاً.

وأخبرته الخادمة في اليوم التالي أنّ صاحبة البيت تريد تقديم شكوى للشرطة عليه لأنّه لا يدفع أجرة غرفته، وطلبت منه

أن يعمل فقال لها: إنه يعمل، وعمله التفكير فقهقهت، وانتابتها نوبة من الضحك، وأعطته رسالة من أمه تخبره فيها أنّ أخته دونيا كانت تعمل خادمة ومربية في بيت إقطاعي اسمه سفرديغايلوف، الذي حاول الاعتداء عليها أكثر من مرة، ولا سيما بعد أن يشرب الخمرة، واستطاعت الدفاع عن نفسها من دون أن تسيء إليه ولأسرته، وفي إحدى المرات وجدته زوجته يحاول مع دونيا، فظنت أنّ دونيا موافقة فطردتها من بيتها وأخذت تسيء إليها في كلّ البيوت لدرجة أن بعض الناس أرادوا تلويث بوابة البيت أي بيت دونيا وأمها بالقطران، وتلوّث بوابات البيوت التي تسيء فيها البنات الأدب، هكذا كانت العادات في روسيا في ذلك الوقت، ولذلك أشفق عليها سفدريغايلوف وقدّم لزوجته رسالة كانت دونيا قد كتبتها لـه، ترفض فيها مواعيده السرية،وتذكره بأنّه أب وزوج، وتصوّر لـه خساسته وظلمه، إذ يعذب فتاة فقيرة، عزباء لا تحتاج إلى مزيد من العذاب والشقاء، فعندما عرفت زوجته ذلك عادت وزارت بيوت الناس كلّهم وأخذت تمدح دونيا، وتشهد على براءتها، وتقرأ للناس رسالتها، ولذلك بدأ يتقدم لدونيا الكثير من الخطاب، ومن بينهم أحد أقرباء زوجة سفدريغايلوف، وهو محام عمره خمسة وأربعون عاماً، يرغب بالزواج من إنسانة فقيرة لكي يتحكم بها، إذ كانت سونيا مارميلادوف رمزاً للتضحية بالذات من أجل الآخرين، فإنّ دونيا أخت راسكولنيكوف تريد أن تضحي بذاتها من أجل أخيها، تضحي سونيا من أجل أخوتها، وتضحي دونيا من أجل أخيها، ولكن ليس من حقهما أن يقدما على مثل هذه التضحية، هنا يختلط مفهوم الخير بمفهوم الشر، هما تظنان أنهما تقدمان الخير، في حين أنّ هذا الخير هو الشر بحدّ ذاته، هناك أحياناً تمتزج الطهارة بالقذارة، إن زواج دونيا من لوجين برأي راسكولنيكوف هو قذارة، ولذلك حسم قراره، ورأى ضرورة قتل العجوز، ويرى حلماً أن حوذياً يحمّل حصانه أكثر مما يتحمل ويجلده وبعد ذلك يضربه بقضيب الحديد، و يقدم راسكولنيكوف على تنفيذ الجريمة وهي قتل العجوز المرابية، ويقتلها بالبلطة لأنها شريرة، وترمز إلى النظام القديم الذي يجب أن يدمر، ويقضى عليه تماماً، وعلى أنقاضه يمكن بناء روسيا الجديدة، على أسس عادلة. ولكن نظريته تنهار مباشرة بعد تنفيذ الجريمة، فتدخل أخت العجوز وهي إنسانة مظلومة من قبل كلّ الناس حتى من قبل أختها المرابية، ويضطر راسكولنيكوف لقتلها، لكي يمحي آثار الجريمة، وبالتالي فهو يقتل إنسانة بريئة، وبالتالي فإنّه يقتل واحدة من الناس الذين يحمل سلاحه باسمهم ومن أجلهم، لأنّ ساعة القتل برأي دوستويفسكي تعني ساعة القيام بالثورة ا لاجتماعية ضد الظلم والقهر والاستغلال.

إن قتل ليزافيتا أخت العجوز يعني أنّ الحياة بموجب الحساب خطأ ويجد راسكولنيكوف شبهاً كبيراً بينه وبين كلّ من لوجين وسفيدريغابلوف، واحد يريد الزواج من دونيا، والآخر كان يريد الاعتداء عليها، وهي أخت راسكولنيكوف، كان لوجين يعتقد أنه إنسان جيد لأنّه يفكر بمصالحه فقط، ولو كان كلّ الناس مثله لعمّ الخير، لأنّ كلّ إنسانة يحقق مصالحه، إنّه صاحب رأي أناني، ولكن الأمر الغريب أنّ هذا الإنسان الأناني يظن أنّه بخدمة نفسه، يخدم المجتمع، وبالتالي فهو يلتقي مع راسكولنيكوف الذي يسعى لخدمة المجتمع، مجتمع الفقراء، وبالتالي فإنّ المسافة بين التصرف القذر والتصرف النبيل هي خطوة واحدة صغيرة، يتم إصلاح المجتمع بنظر لوجين حين يجني كلّ فرد من أ فراده الخير لنفسه، والمجتمع مؤلف من أفراد، فيعم الخير للمجتمع كلّه، يقول لوجين: "معنى

هذا أنني حين أجني خيراً لنفسي وحدي، فإنما أحصل في الوقت ذاته خيراً لجميع الناس"(20). ويسأله راسكولنيكوف قد تصطدم مصالح فرد مع مصالح فرد آخر، أو مجموعة من الأفراد فما العمل في مثل هذه الحالة. ويجيب لوجين أنه مستعد للقتل إن اضطر في سبيل تحقيق مصالحه الخاصة، ويقدم لوجين بالفعل على أعمال خسيسة وسافلة في سبيل الوصول إلى مصالحه، مثل أنه دس قطعة نقود في جيب سونيا واتهمها بعد ذلك بالسرقة، لكي يسيء لها ولراسكولنيكوف، ولكن هنا شاهداً وهو ليبزياتنيكوف شهد بأنه رآه وهو يدس النقود. وبالتالي فإن شخصية لوجين وراسكولنيكوف متشابهتان في بعض النقاط، ويخيف هذا الشبه راسكولنيكوف،لأنه يثور على أمثال لوجين، فوجده شبيهاً به.

أمّا الشبيه الحقيقي لراسكولنيكوف، فهو سفيدريغايلوف الإقطاعي، الذي تعمل دونيا أخت راسكولنيكوف خادمة في بيته، والذي تسبب بقتل زوجته مارفا، والذي يقول إنّ طيفها يزوره أحياناً، يستطيع هذا الإنسان أن يقدم على جريمة القتل ليس بسبب نظرية معينة، كما هو الحال عند راسكولنيكوف، ولا لأنّ مصلحته تتطلب ذلك يقدم على القتل بلا سبب منطقي، ويبدو أحياناً أقرب إلى الرومانسيّة من راسكولنيكوف، وكأنّ الأخير تلميذ للأول. والمسافة بين الاثنين لا تتجاوز الخطوة الواحدة، ولقد أقدم سفيدريغايلوف على الانتحار فقط لأنّه فهم أنّ دونيا لا تحبّه ولا تستطيع أن تحبه، وفي لحظة من اللحظات عندما استدعاها إلى بيته، وأغلق الباب المفتوح، وأطلقت عليه النار من مسدسها، فجرحته ولم تقتله، وكادت في النهاية أن تستسلم لرغباته، ولكنه طمع في حبها، وليس فقط في جسدها، فعندما يأس من الوصول إلى حبها، أعطاها المفتاح، ووزّع قسماً من أمواله على سونيا مارميلادوف وعلى الفقراء، وانتحر لأنّ الحياة بلا معنى بالنسبة له.

وقبل إقدامه على الانتحار يرى في منامه أحلاماً بشعة، تدل على بشاعة روحه، فقد أراد أن يتزوج فتاة صغيرة، وأعطى أهلها نقوداً، اتجه سفيدريغايلوف إلى قلب دونيا لعلها تنقذه من الانتحار، فرفضته فكان مصيره الموت، الذي كان يتربص براسكولنيكوف لولا أنجدته سونيا مارميلادوف التي أهدته إلى طريق الاعتراف فالبعث الروحي.

يدرك راسكولنيكوف أنّه يشبه كلاً من سفيدريغايلوف ولوجين، ولكنّ، إدراكه غير واع، أيّ أنّ الإنسان يعرف من الأشياء أكثر من تلك التي يعبّر عنها، إنّه وعي ضبابي، وشعر مباشرةً ببعده عن أخته وعن أمّه، لا يستطيع أن يضّم والدته، فكأنّه انتحر، لديه صديق اسمه رازوميخين وهو الوقت ذاته صديق المحقق بارفيري، الذي عرف أنّ راسكولنيكوف هو القاتل من خلال تحليله لمقالة نشرها سابقاً راسكولنيكوف في إحدى الجرائد، يقسّم فيها الناس إلى عظماء وبسطاء، يثور العظماء على الأنظمة القديمة ويبنون أنظمة جديدة على أنقاضها، وأمّا البسطاء فدورهم في الحياة استمرار الجنس البشري، والتصفيق للعظماء إن انتصروا.

ويولد كلّ من العظماء والبسطاء بطبيعتهم، ويولد العظماء مرة مثلاً كلّ مئة أو ألف سنة ويحدث أحياناً أنّ إنساناً عادياً يظن نفسه عظيماً، ولكنه يفشل، ويهرق العظماء الدم في سبيل تنفيذ أفكارهم، من هؤلاء العظماء نابليون بونابرت (1769 – 1821) وغيره.

واستطاع المحقق الذكي بارفيري معرفة أنّ القاتل هو هذا الشاب، ولكن لا توجد لديه أدلة كافية، واعترف

راسكولنيكوف لدائرة الشرطة وحكم عليه بالأعمال الشاقة لمدة ثمانية أعوام في سيبيريا وذهبت معه سونيا وتزوجها فيما بعد، بعد أن تأكد بأنّها إنسانة صادقة وجيدة، وإن اضطرت للسقوط في فترة من فترات حياتها، أمّا أخته دونيا فتتزوج صديقه رازوميخين وأمّه لا يحدث لها شيء فتظن أنّ ابنها مسافر في مهمة دبلوماسية ولا يخطر على بالها أنّ ابنها قاتل.

هذه الرواية هي الرواية الأولى التي أتاحت لدوستويفسكي الوصول إلى العالمية، وهي رواية إيديولوجية، فالبطل عبد لأفكاره، تقوده الفكرة إلى حيث تشاء، وهي رواية اجتماعية، ونفسية وفيها شيء من خصائص الرواية البوليسية، وهو عنصر التشويق عن طريق المفاجآت ولكن المفاجأة ليست هدفاً بحدّ ذاتها، وإنّما هي وسيلة لتوضيح فكرة مفادها أنّ الحياة مليئة بالمفاجآت، وبالتالي تحسب بأنّ اثنين ضرب اثنين يساوي أربعة، وهذا صحيح في الحساب، ولكن الحياة قد تعطيك نتائج أخرى قد تكون النتيجة أربعة أو خمسة... لأنّ الحياة أغنى من الحساب، فقد حسب راسكولنيكوف أنّ أخت العجوز لن تكون في البيت في ساعة معينة وإذ بها تأتي في تلك الساعة ساعة تنفيذ الجريمة ويضطر لقتلها.

بدأ دوستويفسكي بهذه الرواية نوعاً جديداً من الروايات وهي الرواية ذات الأصول المتعددة على حدّ تعبير باختين (1895 – 1975) فهنا صراع بين أفكار وليس بين شخصيات، فتقوم الشخصيات بتجسيد الأفكار، وهناك فكرتان رئيسيتان، الأولى الفكرة الروحية المثالية والتي تعني إذا كنّا نريد الخلاص فعلينا أن نضحي من أجل الآخرين وأن نعطي بلا حساب وبلا مصلحة ومن أجل الله لا من أجل الجاه، تجسد هذه الفكرة في هذه الرواية سونيا مارميلادوف، التي ضحت بذاتها من أجل أخوتها الصغار، والفكرة الثانية وهي الفكرة المادية العلمية التي تأخذ بمعطيات العلم والعقل، والتي تجسدها هنا راسكولنيكوف، الذي يؤمن بضرورة القضاء على الظالمين وبناء مجتمع جديد تسوده العدالة والمساواة عن طريق الثورة، ويقف الكاتب على الحياد من هاتين الفكرتين فلا يتدخل لصالح هذه أو تلك، ولكن عواطفه لصالح الفكرة الأولى بدليل أنّه جعل راسكولنيكوف يندم ويتوب ويعترف، ولم يستفد من النقود التي نهبها من عند العجوز المرابية، إذ وضعها تحت صخرة كبيرة في حديقة مهجورة وبعد ذلك سلمها للسلطات القضائية، ولم يصبح من أمثال نابليون بونابرت (1769 – 1821) كما كان يريد، لأنّ نابليون استطاع أن يحقق ما حققه على حساب دماء الأبرياء، لأنّه عديم الضمير والوجدان، أمّا هو فيعذبه وجدانه، ولذلك يعود إلى الشعب وإلى أفكاره وإيمانه بالجذور وبتراب الوطن، تلك الفكرة التي آمنت بها سونيا مارميلادوف، والتي عبّر عنها المحقق بارفيري، إذ شعر بابتعاد المثقف عن جذوره عن شعبه ووطنه، وكأنّه ترجمة لنص أجنبي.

9 - رواية (الأبله) 1868:

يقول دوستويفسكي عن فكرة الرواية "فكرة الرواية هي فكرتي القديمة المحببة، والصعبة إلى درجة أنني ظللت طويلاً لا أجرؤ على تناولها،... والفكرة الأساسية للرواية هي تصوير إنسان رائع تماماً، ولا يوجد شيء أصعب من ذلك في الدنيا وخاصة الآن، فكلّ الكتاب، وليس كتابنا فحسب، بل وحتى جميع الكتّاب الأوروبيّين، الذين حاولوا التصدي لتصوير الإنسان الرائع تماماً كلّهم نكصوا، لأنّ هذه المهمة لا حدود لها، فالرائع هو المثال، والمثال، سواء كان لدينا أم لدى أوروبا المتحضر، لم يتشكل بعد".

إذن المشكلة الأساسية التي تصدى لها الروائي هي تصوير الإنسان الرائع، وبما أنّ الإنسان الرائع غير موجود في الواقع، فاستقى الروائي مادته من الكتب الأدبية، يشبه بطل الرواية الأديب الروسي العظيم ليف تولستوي (1828 ــ 1910) فجاء اسمه مشابهاً لاسم تولستوي، فاسمه ليف نيكولايفتش ميشكين واسم تولستوي، ليف نيكولايفتش تولستوي، كان هذا الإنسان قوياً وضعيفاً بالوقت ذاته، فاسمه الأول ليف يعني الأسد، وكنيته ميشكين تعني الفأر، أي يجمع القوة المتناهية والضعف المتناهي، هو غني وفقير بآن واحد، فلا يوجد لديه إلا صرة ثياب وبالوقت ذاته ورث ورثة كبيرة، إذ وصلته رسالة وهو في سويسرا من شخص اسمه سالازكين يبلغه فيها أنّ خالته ماتت منذ خمسة أشهر، وهي الأخت الكبرى لأمّه، ولا يعرفها الأمير، وكان وريثها الوحيد هو الأمير، وكتبت وصيتها التي يرث بموجبها مليون ونصف المليون روبل.

يستطيع أن يكتب بأكثر من خط، أيّ يستطيع أن يتقمص أكثر من شخصية، يأتي من سويسرا حيث كان يتعالج من مرض الصرع، أي يأتي من مكان ما، وعمره سبعة وعشرون عاماً، يمثل الأمير ميشكين الاتجاه المتسامح والروحي والمثالي إنّه يشبه إلى حدّ ما السيّد المسيّح، ويمثل إيبوليت الاتجاه الآخر الاتجاه المادي، اتجاه الثورة، وثورته أكبر من ثورة راسكولنيكوف بطل رواية "الجريمة والعقاب" (1866) الذي ثار ثورة اجتماعية، في حين أنّ إيبوليت يثور ضد النظام الكوني بكامله، إنّه مريض وسيموت لأنّ مرض السل في ذلك الوقت لا علاج له، وبقي بينه وبين الموت مدة لا تزيد عن أسبوعين أو ثلاثة ويكتب مذكرة من عدة صفحات يبرر فيها الانتحار لأنّه جاء إلى الحياة بإرادة غيره، وسيموت بسبب المرض حتماً خلال فترة وجيزة، فالأفضل أن يختار ساعة وفاته"... من الذي يستطيع وبأيّ حق ولأيّ سبب أن ينكر عليّ حرية التصرف في حياتي خلال هذين الأسبوعين أو خلال الأسابيع الثلاثة"(21) يكتب أبيوليت في مذكراته التي يقرؤها على الحضور، ولكنه يستغرب أنّ معظمهم يتمنون أن ينتحر، بعضهم فقط من أجل التسلية لكي يشاهد الانتحار، ويري بعضهم أنّه قرأ عليهم مذكراته التي يبرر فيها انتحاره لرغبته في أن يثنوه عن فعل ذلك، لأنّه يرغب في الحياة ولو بصحبة مرض السل، ولو لمدة أسبوع أو أسبوعين، إنّه الوجه المعاكس للأمير ميشكين.

وقبل محاولته تنفيذ رغبته في الانتحار يتأمل بوجه ميشكين بمحبة ويري فيه إنساناً بالمعنى الكبير لهذه الكلمة ويتأمل جمال شروق الشمس ويضغط على الزناد إلا أنّ الرصاصة لم تنطلق، وبقي حياً. ومات إيبوليت فيما بعد قبل المدة التي حددها لـه الأطباء بقليل بسبب مرض السل، وكان أبيوليت يحب الأمير ميشكين، ويشبه الأمير ميشكين دون كيشوت، الإنسان الذي يسعى لفعل الخير للآخرين، وهي الشخصية التي ابتدعتها ريشة الروائي الإسبانيّ سيرفانتس (1547 ــ 1616) إنّ الفارس يناضل من أجل الحقيقة، لأنّ أمثال الدون كيشوت والأمير ميشكين يحركون التاريخ على حدّ قول الروائي تورغنيف (1818 ــ 1883) الذي أشار في بحث لـه بعنوان "هاملت ودونكيشوت" بأنّ أمثال الدونكيشوت يعيشون للآخرين وليس من أجل الذات، وهم غيريّون على عكس أمثال هاملت.

ولعل أحد المصادر التي اعتمد عليها الروائي دوستويفسكي حين صوّر شخصيته هي قصيدة بوشكين (1799 ــ 1837) بعنوان "الفارس الفقير" وهي القصيدة التي تقرؤها إحدى شخصيات الرواية وهي

أغلايا، فهو من ناحية فارس ومن ناحية أخرى فقير، فلقد كان الأمير ميشكين مثل الفارس الفقير يجمع التناقضات، فهو معلم وتلميذ، لـه قلب طفل، ولكنه يفهم كلّ شيء، لديه بعض صفات الأطفال مثل البراءة، والقرب للقلب، وحاول المؤلف ألا يجعله مضحكاً.

يرى فيه كلّ الناس إنساناً كبيراً، هو برأي المؤلف قريب من الكمال، تقول إحدى الشخصيات وهي ناستاسيا فيليبوفنا: إنها للمرة الأولى تلتقي إنساناً، أي أنّ الآخرين برأيها ليسوا بشراً، ظهر على الأرض إنسان يستطيع جذب الآخرين إلى شخصه، ولعل إحدى الشخصيات التي تتصف بصفات سلبية، عكس صفات الأمير ميشكين، هي شخصية التاجر راغوجين فهو رجل ذو سكين أو خنجر، أيّ الرجل المستعد لذبح الآخرين، يعيش لنفسه فقط، لا توجد في الأمير يمشيكن صفة واحدة من صفات التاجر راغوجين والعكس صحيح، كأنهما شخص واحد ولكنه انقسم إلى شخصين.

يصل الأمير ميشكين الذي تربطه صلة قرابة بزوجة الجنرال إيفان إيبانتشين إلى بطرسبرج إلى بيت الجنرال المذكور، ولدى الجنرال ثلاث بنات، الصغرى بينهن أغلايا وهي الأكثر جمالاً، وكان الأمير ميشكين قد أمضى في سويسرا أربع سنوات أو أكثر قليلاً من أجل العلاج، ويتعرف في بطرسبرج على الجنرال وزوجته وبناته، ويجري الحديث بين الأمير والجنرال وبناته عن عقوبة السجن والإعدام.

فيصف دوستويفسكي ما حدث لـه يوم الثاني والعشرين من كانون الأول على لسان الأمير ميشكين في رواية "الأبله" عام 1868، يقول الأمير ميشكين: "إنّ في الأمر، الذي سأحكيه الآن شيئاً غريباً جداً، غريباً بندرة حدوثه، هو رجل اقتيد مع رجال آخرين محكوم عليهم بالإعدام اقتيد معهم إلى المكان الذي سيتم فيه تنفيذ الحكم، وقرئ عليه قرار المحكمة بإعدامه رمياً بالرصاص بجريمة سياسية، وبعد نحو عشرين دقيقة تلي عليه قرار آخر يعفو عنه، فيلغي حكم الإعدام ويبدله بعقوبة أخرى، ولكن الفترة التي انقضت بين تلاوة الحكم الأول وتلاوة الحكم الثاني، أي خلال عشرين دقيقة، أو ربع ساعة على الأقل،...."(22).

ويتابع فيصف ما حدث لدوستويفسكي تماماً وهو استبدال حكم الإعدام بالأعمال الشاقة ومشاعر دوستويفسكي خلال تلك اللحظات.

يرفع الأمير ميشكين شعار التسامح، ويرى ضرورة مسامحة الآخرين، والطلب منهم لكي يسامحونا على آثامنا التي اقترفناها ضدهم، يتعلق بالأمير قلبان نسائيان كان إحداهن ناستاسيا فيليبوفنا، التي تقول عنه: "أول شخص في حياتي كلها، آمنت بأنّه مخلص لي إخلاصاً تاماً، لقد آمن بي منذ أول نظرة، وأنا أومن به أيضاً"(23).

وطلبت ناستاسيا فيليبوفنا من الحضور أن يقص كلّ واحد منهم أكثر الأعمال دناءة من التي أقدم عليها في حياته، وذلك بعد أن جمعتهم بعيد ميلادها، لأنّها تريد الانتقام منهم، فلقد أنفق على تربيتها الغني توتسكي، وأغواها فيما بعد، وهي جميلة جمالاً لا يوصف، وكان التاجر راغوجين يرغب في الوصول إليها وأخذ يساومها على نفسها، بدأ بثمانية عشر ألف روبل، وبعد ذلك دفع أربعين ألفاً وأخيراً دفع المئة ألف، وجاء بها إليها في يوم عيد ميلادها بحضور جميع معارفها، منهم الجنرال ومنهم توتسكي ومنهم الأمير ميشكين الذي قال لها آنذاك: "إنّني يا ناستاسيا فيليبوفنا.... إنّني أحبّك، أنا مستعد لأن أموت في سبيلك يا ناستاسيا فيليبوفنا. لن

أسمح لأحد أن يقول فيك كلمة سوء"(24). ولكن ناستاسيا فيليبوفنا تتردد في قبول طلبه، وتقول لـه: "لا يا أمير الأفضل أن نفترق على صداقة"(25)، هي ترى أنّها لا تستحق إنساناً مثل الأمير، الذي يستطيع أن يتزوج فتاة لم تدنس سمعتها.

وأخذت ناستاسيا فيليبوفنا مئة ألف روبل من راغوجين مقابل ليلة يقضيها معها، وقررت رميها بالنار وسمحت لأحدهم وهو لبيبديف أن يزحف لكي يأخذ النقود من النار قبل أن تحترق وتصبح لـه، وذلك لكي تذله، وزحف بالفعل، ولكنه عندما اقترب من الموقد أحجم عن أخذ النقود لأنّ عزة نفسه أبت ذلك، واستطاعت ناستاسيا فيليبوفنا أخذ النقود من النار قبل أن تحترق وأعطتها للرجل الذي زحف لقاء إهانته.

الفتاة الثانية التي أحبت الأمير هي أغلايا بنت الجنرال، ولكنها تزوجت شخصاً بولونياً ورحلت إلى خارج روسيا، تزوجت من شخص بولوني، أدعى أنه كونت وتبين بعد زواجها أنه ليس كونتاً، واعتنقت المذهب الكاثوليكي، أي تخلت عن مذهبها الأرثوذوكسي، ولقد خدعها البولوني، وكانت الغيرة تنهش قلبها على الأمير ميشكين من ناستاسيا فيليبوفنا، التي تخاطب الأمير ميشكين فتقول لـه: "أنت يا أمير ألم تؤكد لي أنّك ستتبعني مهما يحدث لك، وأنّك لن تهجرني في يوم من الأيام؟ ألم تؤكد أنك تحبّني وأنّك تغفر لي كلّ شيء، وأنك تحترمني... نعم... وأنا التي فررت منك، لا لشيء، إلا أنْ أدعك حراً طليقاً"(26).

هربت ناستاسيا فيليبوفنا من الأمير ميشكين لأنّها تحبه وتحترمه وترى أنها لا تستحقه، وكادت ناستاسيا فيليبوفنا أن تتزوج الأمير مشكين، ولكنها في ساعة الزفاف وقبيل عقد القران بدقائق ترى وجه راغوجين، فتهرب إليه، وتطلب إليه أن ينقذها، وكانت في حقيقة الأمر، تشعر أنّها لا تستحق الأمير، وهربت من التاجر راغوجين الذي منذ بداية الرواية كان يطمح في الوصول إليها، فهرب بها التاجر راغوجين، وقتلها بالسكين. وحكم عليه بالسجن مع الأعمال الشاقة لمدة خمسة عشر عاماً، وآلت أرزاقه إلى أخيه، ويتحدث راغوجين في نهاية الرواية مع الأمير بكل بساطة، فهما التقيا في بداية الرواية، ويخبره كيف قتل ناستاسيا فيليبوفنا: "إليك شيئاً آخر أدهشني: لقد نفذت السكين تحت الثدي الأيسر، إلى عمق سبعة سنتمترات تقريباً... فلم ينسكب من الدم إلا نصف ملعقة على القميص.. لا أكثر.

قال الأمير وهو ينصب قامته بتأثير انفعال فظيع: هذا أعرفه... أعرف هذا... قرأت عنه... ذلك ما يسمى نزيفاً داخلياً..."(27).

يعود في نهاية الرواية الأمير ميشكين مريضاً ويتابع العلاج خارج البلاد، أيّ أنه بأفكاره الروحية والمثالية لم يستطع إصلاح أيّ شيء، فبقي الفساد منتشراً كما كان قبله منتشراً، وعاد إلى المستشفى الذي كان يعالج فيه قبل عودته إلى روسيا، وعاد الطبيب شنايدر يتابع معالجته، وتعاطفت معه الجنرالة وبناتها.

10 - رواية (الشياطين) 1872

يقول الناقد المعروف أناتولي لوناتشارسكي، الذي تولى منصب وزير الثقافة بعد ثورة عام 1917 في روسيا، يقول عن أدب دوستويفسكي: "إنّ دوستويفسكي يلد شخصيات في عذاب المخاض، وبقلب متسارع النبضات، وبأنفاس ثقيلة لاهثة. وهو يمضي مع أبطاله لارتكاب الجريمة، ويحيا معهم حياة جبارة فوارة: وهو يندم معهم، وهو معهم،

في أفكاره، يزلزل السماء والأرض".

تختلف هذه الرواية عن روايات دوستويفسكي الأخرى بأنها ذات صوت واحد، أو ذات اتجاه واحد، فهي ضد الاتجاه الماديّ والثوريّ، ويختفي فيها الصوت الآخر، الصوت الذي يتعاطف مع الثوريّين، هنا فقط صوت واحد، أراد هنا دوستويفسكي أن يعبّر عن فكاره صراحة، ولو على حساب المستوى الفنيّ للرواية، وصرح بذلك الكاتب، ولكن الرواية جاءت بمستوى فني رفيع مع اختلافها عن روايات "الجريمة والعقاب" 1866، و"الأبله" (1868) و"المراهق" (1875، و"الأخوة كارامازوف" (1880) اختلفت عن هذه الروايات الأربع بأنها ذات اتجاه واحد، أيّ ضد الثورة بصراحة ووضوح، في حين كانت تلك الروايات الأربع مع وضد، ولكن مع ذلك، فالذي كتبها دوستويفسكي العبقري ومستواها الفني رائع، وذات بنيان محكم. وإن رأى بعض الأدباء والنقاد أنها تشكل إخفاقا في حياة دوستويفسكي الإبداعيّة، ولقد عبّر عن هذا الرأي الروائي إيفان بونين (1870 – 1954)، الذي حاز على جائزة نوبل للآداب، عام 1933.

كان السبب المباشر لكتابة الرواية إقدام تنظيم ثوري فوضويّ في موسكو اسمه "الانتقام الشعبي" على قتل أحد أعضائه عام 1869 وهو الطالب الجامعيّ إيفانوف، لأنه بدأ يتحسس عدم جدوى التنظيم الذي هو عضو فيه، ولأنه أراد الخروج من التنظيم السريّ، الذي كان يترأسه ثوريّ فوضويّ اسمه نيتشايف (1847 – 1882)، كان يحاول إقناع أعضاء حلقته، أنّ حلقته جزء من حلقات منتشرة في روسيا كلّها، وأنّ الثورة على الأبواب ولكنّ كلامه كان غير صحيح، فكانت حلقته وحيدة، ولم يكن لها أيّة فروع في المحافظات الأخرى، وعندما بدأ يتململ أعضاء الحلقة، أقدمَ على قتل أحد أعضائها بشكل يشترك الجميع في جريمة القتل، لكي يجمعهم سر جنائيّ، وهذا ما حدث، واعتقل على أثر كشف الجريمة نيتشايف زعيم الحلقة، الذي كان يؤمن أنّ الغاية تبرر الوسيلة، ويؤمن بأفكار الثوريّ الفوضوي باكونين الذي سمعه دوستويفسكي عام 1867 في مؤتمر "عصبة السلام والحرية" في جنيف والذي حضره أيضاً هيجو وهرتسن، واستطاع نيتشايف، وهو سجين، أن يعد لتهريب المساجين السياسيين في وقت معين، إلا أنّ الموت باغته قبل تنفيذ خطته، وادان دوستويفسكي هذه الحلقة وأساليبها وجرائمها، وهناك من يقول بأنّ دوستويفسكي أدان الأسلوب فقط، ولكن دوستويفسكي كان ضد التفكير الماديّ، لأنّه لو كان ضد فقط الأسلوب لما اختلف عن كارل ماركس (1818 – 1883) الذي أدان كلا من باكونين ونيتشايف (1847 – 1882) الذي كان ثائراً وإرهابياً بالوقت ذاته، لا يجوز للثوريّ أن يكون إرهابياً برأي كارل ماركس، عندما عرف دوستويفسكي بجريمة قتل الطالب إيفانوف شرع بكتابة الرواية عام 1870 وأنجزها بعد عامين، أي عام 1872، أيّ كان يكتب الرواية أثناء التحقيق، مع نيتشايف ومحاكمته، ونشرها. عنوان الرواية "الشياطين" ويقصد بهم دوستويفسكي الثوار، الذين يتطفلون على جسم روسيا، التي لا يمكن أن تتعافى من وضعها إلا بطرد هؤلاء الشياطين من جسدها، وآنذاك ستسير بالطريق المستقيم.

يقوم على رأس التنظيم في رواية "الشياطين" (1872) شخص اسمه ستافروغين، هو إنسان غير عادي تنطلق منه كلّ خيوط التنظيم، وشكله جميل جدا لدرجة تظن أنه يضع على وجهه قناعاً، ولكن جماله أقرب إلى تشويه الجمال، وليس الجمال ذاته، شعره شديد السواد يبعث شكله القرف في النفس لسبب ما، لا

هيجو

يفرق بين الله والشياطين، وبين الخير والشر، وبين العمل النبيل والعمل المنحط، ولذلك فهو مستعد للقيام بالجريمة، في أية لحظة، لا يعرف قلبه معنى الحبّ، يقسم الفساد الذي أقدم عليه إلى درجات، فساد كبير وفساد عادي، ولقد أقدم على اغتصاب فتاة عمرها اثنا عشر عاماً، فقط لكي يجرب طعم لذة من هذا النوع.

ستافروغين هو ابن فارفارا ستافروغين أرملة جنرال توفي عام 1855، وهي ابنة تاجر، وانفصلت عن زوجها قبل موته بأربع سنوات، ولا تملك أيّ حظ من الجمال وهي تملك بلدة سكفورشينكي، حيث تجري أحداث الرواية، وانتقلت فيما بعد فارفارا ستافروغين إلى العاصمة بطرسبرج، حيث تعرفت على مجموعة من الأدباء، الذين نادوا بتقسيم روسيا إلى قوميات، وإلى الطباعة بالأحرف اللاتينية، وإلى إلغاء الإرث وحقوق المرأة، والأسرة، وأصدرت فرفارا ستافروغين بمساعدة الأدباء الثوريين مجلة ثورية، أما الذي قام بتربية نيكولاي ستافروغين فهو ستيبان فرخوفنسكي عمره خمسة وخمسون عاماً، الذي كان يعمل أستاذاً جامعياً وألقى محاضرات عن العرب عام 1840 وتزوج فتاة في ريعان شبابها وتوفيت في باريس، بعد أن تركت لـه صبياً في الخامسة من عمره، وعاشا مفترقين في السنوات الثلاث الأخيرة، وتزوج مرة ثانية فتاة ألمانية، وتوفيت بعد زواجها منه بسنة واحدة، فعاش مع فارفارا ستافروجين مربياً لابنها، ولم ير ابنه إلا مرة أو مرتين خلال فترة طويلة تزيد عن عشرين عاماً. كانت المرة الأولى حين ولد ابنه والثانية عندما انتسب إلى الجامعة.

ورأت قيادة التنظيم أن يكون ستافروغين على رأس التنظيم، وذلك لجمال طلعته، ولأنه مصاب بمرض نفسي، فهو الشخص الذي يفتشون عنه، المهم أنّ شكله جميل، وبهذا يستطيع قيادة الجماهير، ولكن ستافروغين الذي كان ضابطاً، وأقدم على قتل أحدهم في أثناء المبارزة بالمسدسات وجرح آخر في مبارزة أخرى، قدم استقالته، من الجيش وبدت تصرفاته تدل على مرضه، ففي إحدى السهرات، بينما ردد أحدهم جملة، كانت دائما تتردد على لسانه، "ولن أسمح لأحد بأن يجرني من طرف أنفي" فما كان من ستافروغين إلا أن أمسك بإصبعيه طرف أنف هذا الشخص إمساكاً قوياً وأجبره على أن يمشي وراءه ثلاث خطوات، وأثناء حفلة راقصة، رقص مع امرأة بحضور زوجها، "وأمسك بقامتها على حين فجأة، وأطبق بفمه كله على شفتيها، فقبلها قبلتين أو ثلاثاً على مرأى من جميع الناس، فما كان من المسكينة إلا أن أغمي عليها من شدة ما أصابها من روع"(28).

فاستدعاه المحافظ الذي تربطه به صلة قرابة، وطلب منه أن يوضح سبب تصرفاته، فطلب من المحافظ أنه يريد أن يهمس في أذنه، وبالفعل اقترب منه المحافظ فعضه عضة قوية في أذنه، أمر المحافظ على أثرها بزجه في السجن، وبعد ذلك أرسلته والدته للعلاج في إيطاليا واستمر علاجه مدة ثلاثة أعوام وعاد إلى روسيا، ولكن أعراض مرضه أصبحت تظهر بشكل آخر، فهو لا يرى "أيّ فرق بين دناءة شهوانيّة حيوانيّة وبين عمل عظيم، كتضحية المرء بنفسه في سبيل الإنسانيّة..."(29).

ويقول لـه أحد شخصيات الرواية واسمه شاتوف: "أنت ملحد، لأنّك أرستقراطي، لأنك سيّد، لقد أصبحت لا تميّز الخير من الشر، لأنّك أصبحت لا تفهم شعبك.."(30).

وأقدم التنظيم، كما اعترف أحد أعضائه وهو ليامشين على مجموعة من الجرائم والحرائق: لزعزعة قواعد الدولة، لتعجيل

تفسخ المجتمع، لبث اليأس في النفوس، لإدخال البلبلة والفوضى إلى العقول، وبعد ذلك يتم الاستيلاء على المجتمع الذي عمته الفوضى، المجتمع المريض، الحائر، المستهتر، الرّياب..."(31).

وللتنظيم برنامج مطبوع في الخارج، وكان منظر التنظيم بطرس بن ستيبان فرخوفنسكي، الذي كان أبوه يعيش مع فارفارا بتروفنا، وعمل في الماضي مربياً لابنها، يقدم بطرس بن ستيبان على قتل شاتوف وهو طاب جامعيّ، طرد من الجامعة، وهو ابن أحد أقنان فارفارا بتروفنا وأخته داريا تعمل خادمة لديها، ومتزوج من خادمة ولكنه انفصل عنها، التحق بالتنظيم وبقي متردداً، سلمه التنظيم المطبعة السرية، فوضع المطبعة في مغارة، وطلب منه التنظيم إعادة المطبعة، ولكن هناك في المغارة ليلاً هجم عليه مجموعة من أعضاء التنظيم وأطلق عليه بطرس النار في رأسه، وألقيت الجثة في الغدير بعد ربطها بصخرتين، وكان المبرر لهذه الجريمة أنّ المقتول كان متردداً، ولم يؤمن بأفكارهم الإلحادية.

وكان أحد أعضاء التنظيم ينوي الانتحار واسمه كيريلوف فاتفق معه بطرس على أن يكتب رسالة قبل انتحاره يصرح فيها بأنه القاتل لكراهيته لشاتوف منذ زمن بعيد وألقى بطرس بعد الجرمية كلمة في التنظيم قال فيها: "سوف ننظم صفوفنا من أجل أن نقود الحركة"(32) ويتابع أنّه من الضروري استلام السلطة، أمّا هو عندما علم أنّ أجهزة الأمن تلاحقه تسلل هارباً إلى خارج البلاد، وقبيل رحيله أوصى أحد أعضاء التنظيم بالحلقة "إنني لا اريد أن تتفرق الحلقة التي هنا وأن تتبعثر... إن حلقات شبكتنا كثيرة"(33) وهو هنا يخدع التنظيم نفسه، لأنّه لم تكن هناك إلا حلقة واحدة، وهي الحلقة المذكورة، أما والده ستيبان فقد مات ودفن بموجب الطقوس الدينية، وكان مدفنه في حرم الكنيسة، وكذلك ماتت زوجة شاتوف باليوم ذاته الذي قتل فيه زوجها، إذ أخذت تركض في الشوارع تصرخ "زوجي قتل" وذلك بعد ساعات من إنجابها طفل مات قبلها بسبب البرد الذي أصابه وهي تركض به في الشوارع، وعرفت أجهزة الأمن تفاصيل الجريمة من أحد أعضاء التنظيم وهو ليامشين وهو في نحو الأربعين من عمره، وقد ألقي القبض على أعضاء التنظيم، أمّا نيكولاي ستافروغين فلقد شنق نفسه وترك مذكرة "لا يتهمن أحد، أنا الفاعل" وكتب مذكراته التي تدل على فساده الأخلاقي.

أعضاء التنظيم، كما نلاحظ، أبناء لأسر ممزقة، ولا يؤمنون بالله، ويبعيدون عن الشعب، وأقدموا على مجموعة من الجرائم منها، قتل شاتوف لأنّ أفكاره تأرجحت بين الإيمان والإلحاد، ولأنه رأى ضرورة الأقتراب من الشعب، فقتله بطرس بن ستيبان بكل برودة، لأنّه مجرم بطبيعته، تسري روح الإجرام في دمه. ولقد قال شاتوف عن علاقة التنظيم بالشعب "أنتم لا تجهلون الشعب فحسب، بل لا تشعرون نحو الشعب إلا بأبشع الاحتقار والازدراء..." كانت آراؤه عكس آراء ستيبان فرخوفنسكي الذي يكره الفلاح الروسي ويتخذ من الغرب قدوة للشعب الروسي، والغرب هم الألمان والفرنسيّون، وكان عليه أن يدفع حياته ثمناً لآرائه ولأنّ التنظيم بحاجة إلى الإقدام على جريمة من أجل ترسيخ الرابطة بين أعضائه، ولقد رسم دوستويفسكي في هذه الرواية صورة كاريكاتورية للروائي الروسي إيفان تورغينيف (1818 – 1883) وذلك في شخصية الكاب كارامازينوف الذي يحاول التقرب من التنظيم السريّ فقط من أجل أن يعرف متى ستقوم الثورة لكي يبيع أرزاقه ويهرب خارج البلاد قبيل نشوب حريق الثورة. وفهم جميع النقاد أن المقصود بشخصية كارامازينوف إنّما هو تورغينيف،

تشبه روسيا المركب في البحر المهدد بالغرق هو وأهله، وأمّا الغرباء والفئران فستهرب قبل الغرق.

نقد نيكولاي ميخايلوفسكي (1842 - 1904) للرواية:

من بين الذين انتقدوا رواية "الشياطين" ناقد معاصر لدوستويفسكي اسمه ميخايلوفسكي، الذي كتب مقالاً بعنوان "الموهبة القاسية" رأى أنّ دوستويفسكي ظلم في روايته الآنفة الذكر الثوار الروس، لأنّ الرواية تدعم السلطة، والسلطة موجهة ضد الشعب، وهي قوية وليست بحاجة لمن يدعمها، ورأى ميخايلوفسكي أنّ الشياطين الحقيقيين هم الرأسماليون، ورأى الناقد المذكور أن الفكر الاشتراكي ليس بالضرورة فكراً ملحداً وعمل ميخايلوفسكي رئيساً لتحرير مجلتي "مذكرات وطنية" و"الثروة الروسية".

11 - رواية (المراهق) 1875:

كتب الأديب الروسيّ المعروف قسطنطين فيدين (1892 – 1977): "لقد استجاب دوستويفسكي بكل قوى روحه وموهبته، وبكل طاقات فكره وآلام ضميره للقضايا الشائكة والمضنية في تلك الفترة، التي كان فيها المال والعنف والوقاحة تجعل من البشر أدوات لتحقيق هدف عقيم ومتسلط ألا وهو الكسب، ولقد قال إبداع دوستويفسكي آنذاك ويقول الآن إنّ روح الإنسان تتمرد وتتعذب بحثاً عن الخلاص، وإنها على الأرجح قد تفضل الموت على أن تتحول إلى سلعة".

جاءت الرواية على صيغة مذكرات الشاب أركادي دولغوروكي عمره واحد وعشرون عاماً، وهو ابن الفن ماكار دولغوروكي، وأما أبوه الحقيقي فهو الثري والإقطاعي فيرسيلوف الذي يبلغ عمره أثناء كتابة المذكرات 47 عاماً، وأقام الإقطاعي علاقة مع زوجة الفلاح دولغوروكي التي كان عمرها 18 عاماً في حين أن عمر زوجها 50 عاماً، وأنجبت من الإقطاعي ابنها الذي يكتب مذكراته.

نشر دوستويفسكي روايته في مجلة "المذكرات الوطنية" وهي مجلة تقدمية كان يصدرها نيكراسوف (1821 – 1878)، كان هذا الشاب أركادي دولغوروكي يطمح في الوصول إلى المال لأنّ المال سلطة، سلطة روتشيلد (1792 – 1867) وهو مصرفي باريسي ومؤسس دار آل روتشيلد المالية، وهو صاحب سلطة مثله مثل نابليون بونابرت (1769 – 1821) وحصل روتشيلد على لقب بارون من قبل إمبراطور النمسا، وكان يقدم قروضاً مالية لدولة الدانمارك، فالمال سلطة، إن روتشيلد هو ملك المال، فيقول الشاب أركادي، إذا ملك المال فإن النساء سيلهثن وراءه يقول أركادي: "... إنّ فكرتي هي أن أكون مثل روتشيلد، هي أن أكون في مثل غنى روتشيلد، لا أن أكون غنياً فحسب، وإنّما أن أكون مثل روتشيلد، أما غرضي من ذلك ودافعي إليه، والأهداف التي أسعى إليها، فذلك كله ما سأعالجه فيما بعد"(34).

أما والده فيرسيلوف فهو "إقطاعي بعيد عن الشعب، يبحث عن الحقيقة لكنه ضائع بين أوروبا وروسيا، ويكشف لنا دوستويفسكي سر مأساة فيرسيلوف، فهو لا يدري أيّ عقيدة يعتنق..."(35).

يتابع دوستويفسكي في هذه موضوعين هما المال والسلطة، نابليون وروتشيلد رمزا السلطة والمال، والمال طريق إلى السلطة، والسلطة جسر إلى المال.

12 - (المسألة اليهودية) 1877:

ظهرت هذه المقالة في مجلة "يوميات كاتب" الشهرية عام 1877 التي كان يصدرها الروائي دوستويفسكي، أي قبل أربعة أعوام من بدء الاعتداءات على روسيا صيف عام 1881، العام الذي توفي فيه الروائي دوستويفسكي، وكان سبب الاعتداءات المباشر حادث اغتيال القيصر إلكسندر الثاني عام 1881 والذي شاركت فيه فتاة يهودية، وكتب دوستويفسكي مقالة قبل عشرين عاماً من قيام المنظمة الصهيونيّة العالميّة بشكل رسميّ في مؤتمر بال 1897.

يقول دوستويفسكي أنّه وصلته مجموعة من الرسائل من اليهود الروس، يلومونه على كراهيته لهم يجيب دوستويفسكي: "إنّني أعلم حقّ العلم أنّ ما من شعب آخر في هذا العالم يفرط من الشكوى من نصيبه والتظلم من تعاسته وهوانه وعذابه في كلّ لحظة، وفي كلّ خطوة يخطوها أو كلمة يتفوه بها، ما وجه المصيبة في أنهم لا يحكمون أوربا ولا يديرون بورصاتها، ولا البورصات فقط، أيّ بالتالي سياسة دولها وأخلاقياتها وشؤونها الداخلية"(36).

ويتابع دوستويفسكي: "... هؤلاء اليهود كانوا يتحاشون الاختلاط بالروس ويرفضون تناول الطعام معهم، ويعاملونهم ببعض الاستعلاء"(37).

ويتابع دوستويفسكي فيتساءل: ماذا لو كان اليهود هم الأكثرية والروس هو الأقلية؟ إلى ماذا سيؤول مصير الروس بين ظهرانيهم؟ وكيف سيكون استخفافهم بالروس؟ هل كانوا سيمسحون بمساواتهم معهم في الحقوق؟ هل كانوا سيسلخون جلودهم، ويسومونهم سوء العذاب، حتى يمحوهم، حتى يبيدوهم عن بكرة أبيهم، كما كانوا يفعلون بالأقوام الأخرى في العصور الغابرة من تاريخهم العريق؟"(38).

ويتابع: "إنّ اليهود أو الأغلبية العظمة منهم، في أقل تقدير يحبذون مهنة واحدة هي المتاجرة بالذهب، وما يتعلق به من حرف"(39). وذلك لسهولة نقله إلى فلسطين، حيث يخططون لاتخاذها وطناً لهم، أو هكذا يأملون ولا يرضون شراء الأراضي والعمل كفلاحين، لأنهم لا يتمسكون بالأرض الروسيّة.

ويتابع: "يعمد اليهوديّ، أينما يحل، إلى الإمعان في إذلال الشعب وإفساده"(40).

ويرى الروائيّ دوستويفسكي أنّ اليهود في روسيا يتقنون باستمرار عقد عرى الصداقة مع من تتوقف عليه مصائر الشعب ويتعطشون للمتاجرة بتعب الآخرين، ومع ذلك فإنّ دوستويفسكي ينادي بالأخوة بين شعوب الأرض قاطبة.

المصادر:

(1) ــ حياة شرارة، مدخل إلى الأدب الروسيّ، في القرن التاسع عشر، بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، 1978، ص 164.
(2) ــ دوستويفسكي، مجموعة قصص، موسكو، دار التقدم، 1982، رواية "الفقراء"، ترجمة طعمة فرحان، سلسلة أعلام الأدب الروسيّ ص 109 ــ 110.
(3) ــ المصدر السابق، ص 118.
(4) ــ المصدر السابق، ص 178.

(5) المصدر السابق، ص 178.
(6) ــ المصدر السابق، ص 178.
(7) ــ دوستويفسكي، ذكريات من بيت الموتى، ترجمه نديم مرعشلي، بيروت، ص 232.
(8) ــ المصدر نفسه، ص 216.
(9) ــ دوستويفسكي، ذكريات شتاء عن مشاعر صيف، الاعمال الكاملة، المجلد السادس، الهيئة العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ص 323.
(10) ــ المصدر نفسه، ص 376.
(11) ــ المصدر نفسه، ص 382.
(12) ــ المصدر نفسه، ص 382.
(13) المصدر نفسه، ص 385.
(14) المصدر نفسه، ص 386.
(15) ــ دوستويفسكي، روايه "المقامر"، موسكو، دار رادوغا، 1987، ترجمة د. سامي الدروبي، مراجعة، د. أبو بكر يوسف، ص 248.
(16) ــ دوستويفسكي، روايه "الجريمه والعقاب"، موسكو، دار، رادوغا، 1989، ترجمه د. سامي الدروبي، مراجعة أبو بكر يوسف، ص 128.
(17) ــ المصدر نفسه، ص 132، 133.
(18) ــ المصدر نفسه، ص 37.
(19) ــ المصدر نفسه، ص 33.
(20) ــ المصدر نفسه، ص 285.
(21) ــ دوستويفسكي، روايه "الابله"، موسكو، دار رادوغا، 1985. المجلد الثاني ص 173، ترجمة د. سامي الدروبي مراجعة د. أبو بكر يوسف.
(22) ــ المصدر السابق، المجلد الاول، ص 125.
(23) ــ دوستويفسكي، روايه، "الابله"، المجلد الاول، ص 309.
(24) المصدر السابق، ص 327 ــ 328، روايه، "الابله"، المجلد الاول.
(25) ــ المصدر السابق، ص 341.
(26) المصدر السابق، روايه، "الابله"، المجلد الثاني، 471.
(27) المصدر السابق، روايه، "الابله"، المجلد الثاني ص 543.
(28) ــ دوستويفسكي، روايه، "الشياطين"، المؤلفات الكاملة، المجلد 12 ــ 1 ــ القاهرة، الهيئة المصريّة للتأليف، والنشر، 1971، ترجمة د. سامي الدروبي، ص 94.
(29) ــ المصدر السابق، روايه "الشياطين"، ص 445.
(30) ــ المصدر السابق، روايه "الشياطين"، ص 447.
(31) المصدر السابق، روايه "الشياطين"، المجلد 12 ــ 2 ص 450 ــ 451.
(32) ــ المصدر السابق، روايه "الشياطين"، المجلد 12 ــ 2، ص 354.
(33) المصدر السابق، روايه "الشياطين"، المجلد 12 ــ 2، ص 386.
(34) دوستويفسكي، روايه "المراهق"، المجلد الاول، موسكو، دار رادوغا، ترجمة، "د. سامي الدروبي، مراجعة، د. أبو بكر يوسف ص 47.
(35) ــ د. حياة شرارة، مدخل إلى الادب الروسيّ، في القرن التاسع عشر، بيروت، المؤسسة العربيّة للدراسات و النشر، 1978، ص 177.
(36) ــ دوستويفسكي، المساله اليهوديّه، ترجمه موفق الديلمي، بيروت، دار ابن الرشد، 1983، ص 17.
(37) ــ المصدر السابق، ص 25.
(38) ــ المصدر السابق، ص 25 ــ 26.
(39) ــ المصدر السابق، ص 31.

(40) ـ المصدر السابق، ص 33.

201

تأمّلات في.. الأدب العالمي

فرانكو موريتي

ترجمة: ثائر ديب

(لم يعد الأدب القوميّ يعني الكثير في هذه الأيام: لقد بدأ عصر الأدب العالمي، وعلى الجميع أن يسهموا في التعجيل بقدومه". هذا الكلام هو لغوته، بالطبع، في حديثه مع إيكرمان في العام 1827؛ أما ماركس، وأنجلز، بعد عشرين عاماً، في العام 1848، فقالا: (أحادية الجانب وضيق الأفق القوميان يغدوان مستحيلين أكثر فأكثر، ومن الآداب القومية والمحلية الكثيرة، ينهض أدب عالميّ). Weltliteratur [أدبٌ عالمي]:

هذا ما كان يدور في خلد غوته وماركس. ليس أدباً "مقارناً"، بل أدب عالمي: الرواية الصينية التي كان غوته يقرؤها في فترة ذلك الحديث، أو برجوازية البيان الشيوعي، التي "أضفت طابعاً كوسموبوليتياً على الإنتاج والاستهلاك في كلّ بلد". حسنٌ، دعوني أعبّر عن الأمر بصورة أبسط: الأدب المقارن لم يَرْقَ إلى هذه البدايات. فقد كان مشروعاً فكرياً أكثر تواضعاً بكثير، مقتصراً بصورة أساسية على أوروبا الغربية، ويدور في معظم الأحيان حول نهر الراين (حيث يعمل فقهاء اللغة الألمان على الأدب الفرنسي).

ذلك هو تكويني الفكري، والعمل العلمي لـه حدود على الدوام. لكن الحدود تتغيّر، واعتقادي أنّه قد آن الأوان لنعود إلى ذلك الطموح القديم إلى

Weltliteratur: فالأدب من حولنا هو الآن منظومة كوكبية على نحو لا تخطئه العين. والسؤال، في حقيقة الأمر، ليس ما ينبغي أن نفعله، بل كيف. فما الذي تعنيه دراسة الأدب العالمي؟ وكيف نقوم بهذه الدراسة؟ إنني أعمل على السرد الأوروبي ربي بين 1790 و 1930، وأشعر أنني بِه بالمدّعي خارج بريطانيا وفرنسا. بِ عالميّ؟

لاشكّ أنَّ كثيراً من الأشخاص قد قرأوا أكثر مما قرأت وأفضل، إلا أنَّ الكلام يدور هنا حول مئات اللغات والآداب. ولذلك يصعب أن تكون قراءة "المزيد" هي الحلّ. خاصةً أننا لم نبدأ إلا للتوّ بإعادة اكتشاف ما تدعوه مارغريت كوهن "ذلك القَدْر الهائل من غير المقروء". "إنني أعمل على السرد الأوروبي الغربي، الخ...". ليس تماماً، فأنا أعمل على ذلك الجزء المعتمد والمكرّس من هذا السرد، والذي لا يشكّل حتى 1% من الأدب المنشور. ومرّةً أخرى، لابدّ أن يكون بعض البشر قد قرأوا أكثر مني، لكن المسألة أنَّ هنالك ثلاثين، أربعين، خمسين، ستين ألفاً من الروايات البريطانية في القرن العشرين، لا أحد يعلم حقاً أيها الرقم الصحيح، لم يسبق لأحد أن قرأها جميعاً، ولن يفعل. ومن ثمَّ، فإنَّ هناك الروايات الفرنسية، والأرجنتينية، والأمريكية...

" يوجد ثلاثون، أو أربعون، أو خمسون أو ستون ألف رواية بريطانية خلال القرن العشرين.. "

قراءة "المزيد" أمرٌ حسن على الدوام، لكنها ليست الحلّ(1).

ربما كان شيئاً كثيراً أن نقبض على العالم وعلى غير المقروء في آن معاً. لكنني أحسب فعلاً أنها فرصتنا العظيمة، لأنَّ الضخامة المطلقة التي تَسِمُ هذه المهمّة تبيّن أنَّ الأدب العالمي لا يمكن أن يكون أضخم؛ فهو ما نقوم به أصلاً، مع شيء من الزيادة. غير أنَّ الأمر ينبغي أن يكون مختلفاً. والمقولات ينبغي أن تكون مختلفة. ذلك أنَّ "ما يحدّد مجال العلوم المختلفة ليس الترابط الداخلي "الفعليّ" بين "الأشياء"، بل الترابط الداخلي المفاهيمي بين المشكلات. وما يبرز من "علم" جديد إنّما يبرز من السعي وراء مشكلة جديدة بمنهج جديد"(2)، كما يقول ماكس فيبر. تلك هي المسألة: الأدب العالمي ليس موضوعاً، بل مشكلة، مشكل تتطلب منهجاً نقدياً جديداً: وما من أحد قط سبق أن توصّل إلى منهج بمجرّد قراءة المزيد من النصوص. فليست تلك هي الطريقة التي تولد بها النظريات؛ فهي تحتاج، لكي تبدأ، إلى قفزة، إلى رهان، إلى فرضية.

الأدب العالمي: واحد وغير متكافئ

سوف أستعير هذه الفرضية البدئية من مدرسة النظام ـ العالم في التاريخ الاقتصادي، تلك المدرسة التي ترى أنَّ الرأسمالية العالمية هي نظام واحد، وغير متكافئ في آن معاً: حيث يتّسم بوجود مركز وهامش (وشبه هامش) مرتبطين معاً في علاقة من عدم التكافؤ المتنامي. واحد، وغير متكافئ: أدبٌ واحد (Weltliteratur، واحد، كما هو عند غوته وماركس)، ولعله من الأفضل القول، نظام أدبيّ عالمي واحد (من الآداب المرتبطة فيما بينها)؛ غير أنه نظام مختلف عمّا كان يأمله غوته وماركس، لأنه غير متكافئ على نحو عميق. يقول روبرتو شوارز في مقالة رائعة عن "استيراد الرواية إلى البرازيل: إنَّ الدّين الخارجي هو أمر حتميّ في الآداب البرازيلية شأنه في المجالات الأخر. فهو، في العمل الذي يظهر فيه، ليس مجرد جزء يسهل الاستغناء عنه، بل سمة معقدة من سماته"(3)؛ ويقول إيتامارا إيفن زوهار، وهو يتأمّل الأدب العبري: "التداخل [هو] علاقة بين الآداب،

يمكن على أساسها للأدب المَصْدَر... أن يغدو مصدر قروضٍ مباشرة وغير مباشرة [استيراد الرواية، قروض مباشرة وغير مباشرة، دَيْن خارجيّ: لاحظ كيف تفعل الاستعارات الاقتصادية فعلها خفيةً في التاريخ الأدبيّ] ــ مصدر قروضٍ بالنسبة لـ... أدبٍ هدف... فليس ثمّة تناظر في التداخل الأدبيّ. ذلك أنّ الأدب الهدف غالباً ما يداخِله الأدب المصدر الذي يتجاهله تجاهلاً تاماً"(4).

هذا ما يعنيه واحدٌ وغير متكافئ: مصير ثقافةٍ (عادةً ما تكون ثقافة من الهامش، كما يقول مونتسيرات إيغليسياس سانتوس)(5)، تقاطعها وتبدّلها ثقافة (من المركز) "تتجاهلها تجاهلاً تاماً". وإنّه لسيناريو مألوف هذا الانعدام للتناظر في القوة الدولية. وسوف أقول المزيد لاحقاً عن "الدَّيْن الخارجي" الذي يشير إليه شوارز كسمة أدبية معقدة. أمّا الآن، فاسمحوا لي أن أتهجّى العواقب التي يمكن أن تترتب على أخذ قالب تفسيريّ من التاريخ الاجتماعيّ وتطبيقه على التاريخ الأدبي.

القراءة البعيدة

غوته

سبق لمارك بلوخ، وهو يكتب عن التاريخ الاجتماعي المقارن، أنْ سكّ "شعاراً" أثيراً، كما أسماه، هو: "سنوات من التحليل من أجل يومٍ من التركيب"(6)؛ وإذا ما قرأت بروديل أو والرشتاين فسوف ترى في الحال ما كان يدور في خلد بلوخ. فالنصّ الذي هو نصّ لوالرشتاين، أي "يومه من التركيب"، لا يشغل سوى ثلث الصفحة، أو ربعها وربما نصفها؛ أمّا البقية فهي مقبوسات واستشهادات (1400 استشهاد، في المجلد الأول من كتابه النظام ــ العالم الحديث). سنوات من التحليل؛ تحليل الآخرين، الذي تركبه صفحة والرشتاين في ضربٍ من النظام.

والآن، إذا ما أخذنا هذا النموذج على محمل الجدّ، فإنّ دراسة الأدب العالمي سيكون عليها بصورةٍ ما أن تعيد إنتاج هذه "الصفحة ــ أي هذه العلاقة بين التحليل والتركيب ــ في المجال الأدبي. غير أنّ التاريخ الأدبي، في هذه الحالة، سرعان ما سيغدو مختلفاً أشدّ الاختلاف عمّا هو عليه الآن: حيث سيغدو "مُستَعملاً": رقعةً مستمدّةً من بحث آخرين، دون قراءة نصيّة مباشرة مُفرَدة. وسوف يظل طموحاً، بل سيكون طموحاً أكثر من ذي قبل (أدبٌ عالمي!)؛ لكن هذا الطموح سيكون الآن متناسباً طرداً مع المسافة التي تفصلنا عن النصّ: فكلما ازداد طموح المشروع، وَجَبَ أن تكون المسافة أبعد.

ولأنّ الولايات المتحدة هي بلد القراءة القريبة، لا أتوقع لهذه الفكرة أن تحظى بالشعبية هناك. لكن مشكلة القراءة القريبة (في تجسيداتها جميعاً، من النقد الجديد إلى التفكيك) هي أنها تعتمد بالضرورة على مجموعة بالغة الصِّغر من النصوص المُعتَمَدَة المُكَرَّسَة. ولعل ذلك أن يكون قد غدا الآن منطلقاً غير واعٍ وخفياً، غير أنّه منطلق قاسٍ وصارم على الرغم من ذلك: فأنت لا توظف كلّ هذا القدر في النصوص الفردية إلا حين تحسب أنّ قلّة قليلة منها وحسب هي المهمّة فعلاً. وإلا، لما كان لذلك معنى. وإذا ما أردتَ أن تنظر أبعد من النصوص المعتمدة المكرسة (وهذا ما يفعله الأدب العالمي، بالطبع: وسوف يكون ضرباً من العبث السخيف إن لم يفعله!) فإنّ القراءة القريبة لن تكون مفيدة. فهي ليست مُصَمَّمَة لكي تفعل ذلك، بل مصمّمة لكي تفعل العكس. وهي، في جوهرها، ضربٌ من التمرين اللاهوتي ــ تناولٌ بالغ الوقار لقلّة قليلة من النصوص التي تؤخذ بجدية بالغة

ـ في حين أنَّ ما نحتاجه حقاً هو ضَربٌ من العقد مع الشيطان: فنحن نعلم كيف نقرأ النصوص، فدعونا نتعلَم الآن كيف لا نقرؤها. القراءةَ البعيدةَ: حيث البعد، مرّةً أخرى، هو شرط المعرفة: إذ يتيح لك أن تركّز على وحدات أصغر بكثير أو أكبر بكثير من النصّ: تقنيات، ثيمات، مجازات، أو أجناس وأنظمة. وإذا ما اختفى النصّ ذاته، بين بالغ الصغر وبالغ الكبَر، فتلك واحدة من الحالات التي يمكن للمرء فيها أن يقول على نحو مبرَّر: الأقلّ هو الأكثر. وإذا ما أردنا أن نفهم النظام في كليّته، فلابدّ أن نقبل بضياع بعض الأشياء. فنحن ندفع ثمن المعرفة النظرية على الدوام: حيث الواقع غنيّ إلى ما لا نهاية؛ أما المفاهيم فمجرّدة، وفقيرة. لكن هذا "الفقر" على وجه التحديد هو ما يمكّننا من الإمساك بها وتدبّرها، وهو ما يمكننا، إذاً من المعرفة. وهذا هو السبب في أنَّ الأقلّ هو الأكثر بالفعل(7).

الرواية الأوروبية الغربية: قاعدة أم استثناء؟

دعوني أضرب لكم مثلاً على اقتران القراءة البعيدة والأدب العالمي. وهو مَثَل، وليس نموذجاً؛ كما أنه مَثَلي بالطبع، إذ يقوم على المجال الذي أعرفه (حيث يمكن للأمور أن تكون مختلفة جداً في غير مكان). منذ بضع سنوات خلت، لاحظ فريدريك جيمسن، في تقديمه كتاب كوجين كاراتاني أصول الأدب الياباني الحديث، أنه عند إقلاع الرواية اليابانية الحديثة، "لم يكن بالإمكان صهر مادة التجربة الاجتماعية اليابانية الخام والنماذج الشكلية المجرّد في بناء الرواية الأوروبية ذلك الصهر التام"؛ وقد أشار بهذا الصدد إلى كتاب ماساو ميوشي شركاء الصمت وإلى كتاب ميناكشي موخرجي الواقعية والواقع (وهو دراسة عن الرواية الهندية الباكرة)(8)، فهذا الكتابان كثيراً ما يعودان إلى "المشكلات" (وهذا مصطلح موهرجي) المعقدة الناشئة عن اللقاء بين الشكل الغربي والواقع الياباني أو الهندي.

ولقد أثار اهتمامي أن أجد الوضع ذاته في ثقافات مختلفة اختلاف الهند واليابان؛ وأثار اهتمامي أكثر أنَّ روبرتو شوارزر كان قد كشف بصورة مستقلة هذا النموذج ذاته في البرازيل. وهكذا، شرعتُ، في النهاية، باستخدام هذه القطع من الأدلّة في تأمّل العلاقة بين الأسواق والأشكال؛ ثمّ رحت أتعامل مع تبصّر جيمسن، دون أن أعلم حقاً ما كنت أفعله، كما لو أنه ـ على المرء أن يكون محترساً دوماً إزاء هذه المزاعم، غير أنه ما من سبيل آخر للتعبير في حقيقة الأمر ـ كما لو أنه قانون للتطور الأدبي: في الثقافات التي تنتمي إلى هامش النظام الأدبي (أي جميع الثقافات تقريباً، داخل أوروبا وخارجها)، لا تنشأ الرواية الحديثة في البداية كتطوّر مستقلّ بل كتسوية بين تأثير شكليّ غربي (فرنسي أو إنجليزي في العادة) ومواد محلية.

ثم توسّعتْ هذه الفكرة الأولية لتغدو مجموعةً صغيرة من القوانين(9)، وكان الأمر بأجمعه بالغ الإثارة، لكنه... لم يكن بَعد سوى فكرة؛ أو ضَرْب من الحَدْس لابدّ من اختباره، على نطاق واسع ربما، ولذلك قررت أن أتتبع موجة انتشار الرواية الحديثة (تقريباً: منذ العام 1750 إلى العام 1950) في صفحات التاريخ الأدبيّ. غاسبيريتي وغوسكيلو عن شرق أوروبا في أواخر القرن الثامن عشر(10)؛ توسكي ومارتي لوبيز عن جنوب أوروبا في أوائل القرن التاسع عشر(11)؛ فرانكو وسومر عن أمريكا اللاتينية في أواسط القرن(12)؛ فرايدن عن الروايات البيديشية في ستينيات القرن التاسع عشر؛ موسى وسعيد وآلن عن الروايات العربية في سبعينيات القرن التاسع عشر(13)؛ إيفين وبارلا عن الروايات التركية في السنوات ذاتها(14)؛

أندرسون عن رواية Noil Me Tangere الفليبينية، المنشورة في العام 1887، زهاو وواانغ عن القصّ الصيني في عهد الكنغ عند منقلب القرن [التاسع عشر](15)؛ أوبتشينا وإيريل وكوايسون عن الروايات الإفريقية بين عشرينيات القرن العشرين وخمسينياته(16) (فضلاً، بالطبع، عن كاراتاني، ميوشي، موخرجي، إيفن زوهار وشوارز). أربع قارات، مئتا عام، أكثر من عشرين دراسة نقدية مستقلة، كلّها متفقة على أنّه: حين تشرع ثقافة بالتحرّك صوب الرواية الحديثة، فإنّ ذلك يكون على الدوام على هيئة تسوية بين شكل أجنبي ومواد محلية. لقد اجتاز "قانون" جيمسن الاختبار، وإن يكن أول اختبار، على أيّ حال(17)-(18). والأهم من ذلك عملياً، هو أنّه يقلب تماماً ذلك التفسير التاريخي القارّ لهذه الموضوعات: لأنه حين يكون للتسوية بين الأجنبي والمحلي مثل هذا الحضور الكلي، فإنّ تلك السُّبُل المستقلة التي عادةً ما تُعتَبر القاعدة في نشوء الرواية (السبيل الإسباني، الفرنسي، وخاصة البريطاني) لا تعود القاعدة على الإطلاق، بل الاستثناء، صحيحٌ أنها جاءت أولاً، لكنها ليست المثال أو النموذج المعهود. ذلك أنّ "المثال" في نشوء الرواية هو كراسيكي، وكمال، وريزال، وماران، وليس ديفو.

تجارب مع التاريخ

انظر إلى الجمال في اقتران القراءة البعيدة والأدب العالمي: إنهما يسيران ضدّ تيار الكتابة القومية للتاريخ. وهما يفعلان ذلك على هيئة تجربة. فأنت تحدّد وحدة للتحليل (كالوحدة التي نطرحها هنا، وهي التسوية الشكلية)(19)، ثم تقتفي تحولاتها في بيئات شتّى(29)، إلى أن يغدو التاريخ الأدبي بأجمعه، في الحالة المثلى، سلسلة طويلة من التجارب المترابطة: "حواراً بين الواقعة والخيال". كما يقول بيتر ميداوار: "بين ما يمكن أن يكون حقيقياً، وما هو إليه الحال بالفعل"(21). فهذه كلمات تناسب هذا البحث، الذي اتضح في سياقه، بينما كنتُ أقرأ زملائي المؤرخين ـ كما تنبّأ القانون ـ غير أنّه اتّضح أيضاً أنّ هذه التسوية ذاتها قد اتخذت أشكالاً مختلفة شتّى. ففي بعض الأحيان، خاصة في آسيا النصف الثاني من القرن التاسع عشر، مالت هذه التسوية لأن تكون مزعزعة وبعيدة عن الاستقرار (22): "برنامجاً مستحيلاً، كما يقول ميوشي عن اليابان(23). وفي أحيانٍ أخرى لم يكن الأمر كذلك: ففي بداية الموجة ونهايتها، على سبيل المثال (بولندا، إيطاليا، وأسبانيا من جهة أولى؛ وغرب أفريقيا من جهة ثانية)، يصف المؤرخون روايات كانت لديها، بلا شكّ، مشكلاتها الخاصة، لكنها لم تكن تلك المشاكل الناشئة عن الصدام بين عناصر لا يمكن التوفيق بينها(24).

لم أكن أتوقّع مثل هذا الطيف من النتائج، ولذلك ترددت في أول الأمر، ولم أدرك إلا لاحقاً أنّ هذا ربّما يكون الاكتشاف الأهمّ، إذ يبيّن أن الأدب العالمي هو نظام بالفعل، لكنه نظام تنوّعات. نظام واحد، لكنه ليس موحّداً. ولقد حاول ضغط المركز الأنجلو ـ فرنسي أن يجعله موحّداً، لكنه لم يتمكّن قطّ من أن يمحو واقع الاختلاف ذلك المحو الكامل. (انظر هنا، بالمناسبة، كيف أنّ دراسة الأدب العالمي هي ـ حتماً ـ دراسة للصراع على الهيمنة الرمزية عبر

ماركس

العالم). النظام واحد، لكنه ليس موحَداً. وتبين لنا النظرة الاسترجاعية أنّه لم يكن بدّ من أن يكون كذلك: فإذا ما كانت الرواية قد نشأت بعد العام 1750 في كلّ مكان كتسوية بين النماذج الأوروبية الغربية والواقع المحليّ، فإن الواقع المحليّ كان مختلفاً باختلاف الأماكن، شأنه شأن التأثير والنفوذ الغربي الذي لم يكن متساوياً أيضاً: حيث كان في جنوب أوروبا حوالي العام 1800، إذا ما عدنا إلى مَثَلي السابق، أقوى منه في غرب أفريقيا حوالي العام 1940. والقوى الفاعلة في هذا الأمر لم تكفّ عن التغيّر، وكذا التسوية التي نجمت عن تفاعلها. وهذا، بالمناسبة، ما يفتح للمورفولوجيا المقارنة (أي الدراسة المنهجية لتنوّع الأشكال بتنوّع الأمكنة والأزمنة، والتي هي أيضاً ذلك السبب الوحيد الذي يُبقي على الصفة "مقارن" في عبارة الأدب المقارن) حقلاً مهولاً للبحث والاستقصاء. غير أنّ المورفولوجيا المقارنة قضية معقّدة، وتحتاج إلى بحث خاص.

الأشكال بوصفها تجريدات للعلاقات الاجتماعية

اسمحوا لي الآن أن أضيف بضع كلمات حول مصطلح "التسوية"، الذي أقصد به شيئاً يختلف قليلاً عمّا كان يدور في خلد جيمسن في تقديمه كتاب كاراتاني. فالعلاقة، عند جيمسن، هي علاقة ثنائية في جوهرها: "النماذج الشكلية المجرّدة الخاصة ببناء الرواية الغربية"، و"المادة الخام الخاصة بالتجربة الاجتماعية اليابانية": شكل ومحتوى، بصورة أساسية(25). أما بالنسبة لي، فالعلاقة ثلاثية: شكل أجنبي، مادة محلية، وشكل محلي. وبصورة أبسط بعض الشيء: حبكة أجنبية؛ شخصيات محلية؛ ومن ثمّ، صوت سارد محليّ: وهذا البعد الثالث على وجه التحديد هو الموضع الذي تبدو فيه هذه الروايات أشدّ زعزعة وابتعاداً عن الاستقرار، أو أشدّ قلقاً، كما يقول زهاو عن السارد في أواخر عهد الكنغ. وهذا له معناه: فالسارد هو قطب التعليق، والشرح، والتقويم، وحين تدفع "النماذج الشكلية" الأجنبية (أو الحضور الأجنبي الفعلي) الشخصيات إلى سلوكات غريبة (مثل بونزو، أو إيبارا، أو براس كوباس)، من الطبيعي أن يغدو التعليق قلقاً؛ مهذاراً، غريب الأطوار، بلا دقّة أو ضابط.

"تداخلات"، كما يدعوها إيفين زوهار: فالآداب القوية تجعل الحياة عسيرة بالنسبة للآداب الأخرى؛ تجعل البنية عسيرة. أمّا شوارز فيقول: "إنّ جزءاً من الشروط التاريخية الأصلية يعاود الظهور كشكل سوسيولوجي... بهذا المعنى، تكون الأشكال تجريداً لعلاقات اجتماعية محدّدة"(26). أجل، وفي حالتنا تعاود الشروط التاريخية الظهور كضرب من "الصَدْع" في الشكل؛ صدع يجري بين القصة والخطاب، بين العالم ورؤية العالم: فالعالم يسير في الاتجاه الغريب الذي تمليه قوة خارجية؛ ورؤية العالم تحاول أن تضفي معنى عليه، وتكون مختلة التوازن وبعيدة عن السواء طوال الوقت، شأن صوت ريزال (الذي يتأرجح بين الميلودراما الكاثوليكية والسخرية التنويرية)(27)، أو صوت فوتاباتي (المحشور بين السلوك "الروسي" عند بونزو، والجمهور الياباني المدرَج في النصّ)، أو سارد زهاو مفرط الضخامة، الذي فقد كل سيطرة على الحبكة، لكنه لا ينى يحاول السيطرة عليها مهما كان الثمن. وهذا ما يعنيه شوارز بـ"الدّين الخارجي" الذي يغدو "سمة معقّدة" من سمات النصّ: فالحضور الأجنبي "يتداخل" مع تلفّظ الرواية ذاته(28). والنظام الأدبي الواحد — و — غير المتكافئ ليس هنا مجرد شبكة خارجية؛ فهو لا يبقى خارج النصّ، بل يكون منطمراً جيداً في شكل هذا النص.

أشجار، أمواج، وتاريخ ثقافي

الأشكال تجريدٌ للعلاقات الاجتماعية: ولذلك، فإنَّ التحليل الشكلي هو بطريقته المتواضعة تحليل للقوة. (وذلك هو السبب في أنَّ المورفولوجيا المقارنة هي ذلك الحقل الأخّاذ: فهي دراسة لكيفية تنوّع الأشكال، واستكشاف للكيفية التي تتنوّع بها القوة الرمزية من مكان إلى آخر). ولطالما كانت الشكلانية السوسيولوجية منهجي التفسيري، واعتقادي أنها تناسب الأدب العالمي بصورةٍ خاصة... لكنّه من المؤسف أنَّ عليَّ أن أتوقّف عند هذا الحدّ، لأنَّ مقدرتي تتوقّف، فما إن اتّضح أنَّ المتغيّر الأساسي في التجربة هو صوت السارد، حتى تجاوزت حدود التحليل الشكلي الأصيل ما أقوى عليه، ذلك أنَّ مثل هذا التحليل يقتضي قدرة ألسنية لا يمكن لي حتى أن أحلم بها (في الفرنسية، والإنجليزية، والأسبانية، والروسية، واليابانية، والصينية، والبرتغالية، هذا بالنسبة للبتّ النقاش وحسب). ولعلّه سيكون هناك على الدوام، بصرف النظر عن موضوع التحليل، ذلك الحدّ الذي لابدّ عنده من تقسيم العمل الكوني والحتميّ. وهو حتمي ليس لأسباب عمليّة وحسب، بل لأسباب نظرية أيضاً. وهذه قضية كبيرة، ولكن دعوني أرسم خطوطها العريضة على الأقل.

حين حلّل المؤرّخون الثقافة على صعيد عالمي (أو على صعيد واسع على الأقلّ)، نزعوا إلى استخدام استعارتين معرفيتين أساسيتين: الشجرة والموجة. فالشجرة، الشجرة التاريخية العرقية المستمدة من داروين، كانت أداة لفقه اللغة المقارن: فالعائلات اللغوية تتفرّع واحدتها من الأخرى، السلافوجرمانية من الآرية اليونانية الإيطالية السلتية، ثمّ البالتسولافية من الجرمانية، ثم الليتوانية من السلافية. وهذه الشجرة تتيح لفقه اللغة المقارن أن يحلّ تلك الأحجية الكبيرة التي لعلّها أوّل نظام عالمي للثقافة: الهندوأوروبية: عائلة اللغات التي انتشرت من الهند إلى إيرلندا (ولعلّ الأمر لم يقتصر على اللغات وحدها، بل تعدّاها إلى مخزون ثقافي مشترك أيضاً: لكن الأدلّة هنا متصدّعة بصورة فاحشة). أما الاستعارة الأخرى، الموجة، فقد استخدمت أيضاً في الألسنية التاريخية (كما هو الحال في "فرضية الموجة" لشميدت، والتي فسّرت تفاعلات معينة بين اللغات)، لكنها لعبت دوراً أيضاً في كثير من الحقول الأخرى: دراسة انتشار التكنولوجيا، على سبيل المثال، أو تلك النظرية الأخّاذة التي قدّمها كافالي سفورزا وأميرمان (وهما عالم وراثة وعالم آثار) عن تداخل الفروع المعرفية و"موجة التقدّم" التي تفسّر كيف انتشرت الزراعة من الهلال الخصيب في الشرق الأوسط باتجاه الشمال ـــ الغرب ثم في أرجاء أوروبا.

والآن، فإنَّ كلاً من "الأشجار" و"الأمواج" هما استعارتان، غير أنهما لا تشتركان بأيّ شيء آخر سوى ذلك. فالشجرة تصف المرور من الوحدة إلى التنوع: شجرة واحدة بأفرع كثيرة: من الهندوأوروبية إلى عشرات اللغات المختلفة. أمّا الموجة فتبدي، بعكس الشجرة، ذلك التماثل الذي يطبق على التنوّع البدئي: فتحُ الأفلام الهوليودية سوقاً بعد أخرى (أو ابتلاع الإنجليزية لغةً بعد أخرى). وفي حين تحتاج الأشجار إلى انفصال جغرافي (كيما تتفرّع فروعها وأحدها من الآخر. وحيث يكون على اللغات أولاً أن تكون منفصلة في المكان، شأنها شأن الأنواع الحيوانية)، فإنَّ الأمواج تعاف الحواجز، وتقوى بـــ الاتصال الجغرافي (فالعالم المثالي هو بركة، من وجهة نظر الموجة). والأشجار والفروع هي ما تتشبّث به الدول الأمم، أما الأمواج فهي ما تتشبّث به الأسواق: وهلمجرا. فلا شيء مشترك بين الاستعارتين. لكنهما مفيدتان كلتاهما.

فالتاريخ الثقافي مكوّن من أشجار وأمواج، فموجة التقدّم الزراعي دعمت شجرة اللغات الهندوأوروبية، التي غمرتها بعد ذلك موجات جديدة من التواصل اللغوي والثقافي... وإذ تتأرجح الثقافة العالمية بين هاتين الآليتين، فإنّ منتجاتها تكون مركبة حتماً، تسويات، كما في قانون جيمسن. أمّا ما يدفع القانون إلى العمل فهو التقاطه الحدسيّ لذلك التقاطع بين الآليتين. لننظر إلى الرواية الحديثة: فهي موجة بلا شكّ (ولقد دعوتها موجة بضع مرات)، غير أنّها موجة تجري إلى فروع التقاليد المحلية(29)، ولا تني تعتريها تلك التحولات المهمة بفعل تلك الفروع.

هذا، إذاً، هو أساس تقسيم العمل القائم بين الأدب القومي والأدب العالمي: الأدب القومي، بالنسبة لمن يرون الأشجار؛ والأدب العالمي، بالنسبة لمن يرون الأمواج. تقسيم العمل... والتحدي؛ لأنَّ كلتا الاستعارتين تعملان عملهما، أجل، لكن ذلك لا يعني أنهما تعملان عملهما على نحو متكافئ. فمنتجات التاريخ الثقافي هي منتجات مركّبة على الدوام: ولكن أيّ آلية هي الآلية المسيطرة في تركيبها؟ الآلية الداخلية، أم الخارجية؟ الأمة أم العالم؟ الشجرة أم الموجة؟ ليس ثمة سبيل لحسم هذا الجدال مرّة وإلى الأبد، من حسن الحظ: لأنَّ المقارنين يحتاجون إلى الجدال. ولطالما أبدوا الكثير من الخجل في حضرة الآداب القومية، والكثير من الدبلوماسية: كما لو أنَّ لدى المرء أدباً إنجليزياً، أمريكياً، ألمانياً، ثمّ لديه، بقرب ذلك، ضرب من الكون الصغير الموازي حيث يدرس المقارنون مجموعة ثانية من الآداب، وهم يحاولون ألا يُدْخِلوا أيَ اضطراب في المجموعة الأولى. لا؛ الكون واحد، والأدب واحد، والأمر يقتصر على أننا ننظر إليهما من وجهات نظر مختلفة؛ وما يجعلك تغدو مقارناً هو سبب بالغ البساطة: اقتناعك بأنَّ وجهة نظرك هي أفضل، وأنّها تنطوي على طاقة تفسيرية أعظم؛ وأنها أشدّ أناقة من الناحية المفاهيمية، وأنها تتفادى شناعة ضيق الأفق وأحادية الجانب. والحال، أنّه ما من سبب آخر لدراسة الأدب العالمي (ولوجود أقسام الأدب المقارن) سوى هذا السبب: أن تكون شوكة في الخاصرة، أو تحدياً فكرياً دائماً للآداب القومية ــ خاصة الأدب المحليّ. ولو لم يكن الأدب المقارن كذلك، لما كان أيَ شيء. يقول ستاندال عن الشخصية الأثيرة لديه: "لا تخادع نفسك، ليس ثمة سبيل أوسط بالنسبة لك". وهذا ما يصّح علينا أيضاً.

الهوامش:

1 ــ أتناول مشكلة ذلك القدر الهائل من غير المقروء في مقالة بعنوان "مسلخ الأدب"، سوف تُنشر في عدد خاص من Modern Language Quarterly يدور حول "الشكلانية والتاريخ الأدبي"، ربيع2000.

2 ــ ماكس فيبر، "الموضوعية في علم الاجتماع والسياسة الاجتماعية"، 1904، في كتاب منهجية العلوم الاجتماعية، نيويورك 1949، ص68.

3 ــ روبرتو شوارز، "إستيراد الرواية إلى البرازيل وتناقضاته في أعمال روبرتو الينكار" 1977، في كتاب /أفكار في غير موضعها، لندن 1992، ص50.

4 ــ إيتامار إيفن زوهار، "قوانين التدخل الأدبي" في كتاب الشعرية اليوم، 1990، ص54، 62.

5 ــ مونتسيرات إيغليسياس سانتوس، "النظام الأدبي: النظرية الامبريقية ونظرية الانظمة المتعددة" في كتاب ضروب من التقدّم في نظرية الأدب، تحرير داريو فيلانوفا، سانتياغو دي كومبوستيلا 1994، ص339: "من المهم الإلحاح على أنَّ التداخلات غالباً جداً ما تحصل في هامش النظام".

6 ـ مارك بلوخ، "من اجل تاريخ مقارن للمجتمعات الاوروبية"، في Revue de synthese historique، 1928.

7 ـ إذا ما استشهدنا بماكس فيبر مرّة اخرى، نجد انه يقول: "المفاهيم هي المقام الاول ادوات تحليلية للقبض الفكري على المعطيات الأمبريقية". (الموضوعية في علم الاجتماعية والسياسية الاجتماعية" ص106). وكلما اتسع الحقل الذي يودّ المرء دراسته، لابدّ أن تزداد الحاجة إلى "الأدوات" المجرّدة القادرة على أن تقبض على الواقع الأمبريقي.

8 ـ فريدريك جيمسن، "في مرآة حداثات بديلة"، في كتاب كوجين كاراتاني اصول الادب الياباني الحديث، دور هام ـ لندن 1993، صxiii.

9 ـ كنت قد بدأت برسم الخطوط العريضه لهذه القوانين في الفصل الاخير من كتابي اطلس الرواية الأوروبية 1800-1900 (فيرسو: لندن 1998)، وذلك على النحو التالي: ثانياً، عادةً ما تمهّد للتسوية الشكلية موجة كاسحة من الترجمات الأوروبية الغربية؛ ثالثاً، هذه التسوية تكون مزعزعة وبعيدة عن الاستقرار بوجه عام (يصوّر ميوشي ذلك بأنه "برنامج مستحيل" بالنسبة للروايات اليابانية)؛ لكن تلك المحاولات النادرة التي يتحقق فيها هذا البرنامج المستحيل، تشكل، رابعاً، ثورات شكلية أصيلة.

10 ـ يقول ديفيد غاسبيريتي في كتابة نشوء الرواية الروسية (دي كالب 1998، ص5): "نظرا لتاريخ تلك المرحلة التي شهدت تشكل الرواية الروسية الباكر، لا عجب أنّ هذه الرواية قد اشتملت على حشد من الأعراف التي كانت شائعة في الأدبين الفرنسي والبريطاني". وتقول هيلينا غسوكيلو، في تقديمها لكتاب إغناسي كراسيكي مغامرات السيد نيكولاس ويسدوم (إيفانستون 1992، صxv): وتقول إليزا مارتي لوبيز إنه بعد جيل من ذلك التاريخ، وفي اسبانيا، "فلم يكن القراء مهتمين بأصالة الرواية الاسبانية، فقد كانت رغبتهم الوحيدة هي التمسّك بتلك النماذج الأجنبية التي ألفوها". ولذلك تستنتج ماري لوبيز أنّ من الممكن القول إنّ الرواية الأسبانية بين 1800-1850 "كانت تكتَب في فرنسا" (إليزا ماري لوبيز، Bulltin Hispanique، 1997).

11 ـ يقول لوفاتوسكي في سياق الكلام على السوق السرديه الإيطاليه حوالي العام 1800: "كانت هناك حاجة للمنتجات الأجنبية، وكان على الإنتاج أن يمتثل". في كتاب IL viaggio del narrare تحرير ماسيمو سالتافيوزو، فلورنسة 1989، ص 19. وتقول إليزا مارتي لوبيز إنه بعد جيل من ذلك التاريخ، وفي إسبانيا، "لم يكن القراء مهتمين بأصالة الرواية الإسبانية؛ فقد كانت رغبتهم الوحيدة هي التمسّك بتلك النماذج الأجنبية التي ألفوها". ولذلك يستنتج ماري لوبيز أنّ من الممكن القول أنّ الرواية الإسبانية بين 1800 و1850 "كانت تكتَب في فرنسا" (إليزا ماري لوبيز، La orfanded de la novella Espanola: political editorially creacion literaria a medidos del siglo XIX", Bulltin Hispanique, 1997)

12 ـ يقول جان فرانكو في كتابه الادب الاسباني- الامريكي، كيمبرج 1969، ص 56: "من الواضح، أنّ الطموحات البعيدة لم تكن بالكافية. فالرواية الإسبانية الأمريكية في القرن التاسع عشر غالبا جداً ما كانت ساذجة وخرقاء، بحبكة مُستهلكة مستمدة من الرواية الرومانسية الأوروبية المعاصرة". وتقول دوريس سومر:في كتابها قصص أساسية: الرومانسيات القومية في أمريكا اللاتينية، بيركلي- لوس أنجلوس 1991، ص 31- 32: "إذا ما كان الأبطال والبطلات في الروايات الأمريكية اللاتينية في أواسط القرن التاسع عشر يرغبون واحدعهم في الآخر تلك الرغبة المفعمة بالأهواء والتي تتخطى الأطر التقليدية.. فإن تلك الأهواء لعلها ما كانت لتزدهر قبل جيل من ذلك. والحال، أنّ العشاق المحدثين كانوا قد تعلموا التحليق باستيهاماتهم الإيروسية من خلال قراءة الرومانسيات الأوروبية التي كانوا يأملون تحقيقها على أرض الواقع".

13 ـ يورد متى موسى، في كتابه اصول القصّ العربي الحديث، 1970، الطبعة الثانية 1997، ص93، قول الروائي يحيى حقي أنه لا ضير في الاعتراف بأنّ القصة الحديثة قد جاءت إلينا

من الغرب. وأولئك الذين وضعوا أسسها هم أشخاص تأثروا بالأدب الأوروبي، خاصة الأدب الفرنسي. فعلى الرغم من أنّ روائع الأدب الإنجليزي كانت قد ترجمت إلى العربية، إلا أنّ الأدب الفرنسي كان ينبوع قصتنا. ويقول إدوارد سعيد، في كتابه بدايات، 1975، نيويورك 1985، ص81/ :لقد عرف الكتاب العرب الروايات الأوروبية في لحظة ما وبدؤوا يكتبون أعمالا تشبهها". ويقول روجر آلن، في كتابه الرواية العربية، سيراكوس 1995، ص12: "على الصعيد الأدبي، أدّت الصلات المتزايدة مع الآداب الغربية إلى ترجمة الأعمال القصصية الأوروبية إلى العربية، وتلا ذلك تبني هذه الأعمال ومحاكاتها، ثم بلغ الأمر ذروته بظهور تقليد محلي من القصّ الحديث المكتوب بالعربية".

14 ــ يقول احمد إيفين، في كتابه أصول الرواية التركية وتطورها، مينيابوليس 1983، ص10: "كتب أول الروايات في تركيا أفراد من الأنتلجينسيا الجديدة، كانوا يعملون في الخدمات الحكومية وتأثروا بالأدب الفرنسي". ويقول جاك بارلا، في مقالة ستنشر قريبا بعنوان "الحكواتية الراغبون والحكايات الهاربة: دون كيخوتة تقرأ ثانية، في إستانبول هذه المرة": "لقد جمع الروائيون الأتراك الأوائل بين الأشكال السردية التقليدية والأمثلة المستمدة من الروايات الغربية".

15 ــ يقول هنري زهاو، في كتابه السارد القلق: القصّ الصيني من التقليدي إلى الحديث، أكسفورد 1995، ص 150: "لعلّ التخلع السردي في ترتيب الأحداث المتعاقب أن يكون الانطباع الأبرز الذي تلقاه كتاب الكنغ المتأخرون حين قرأوا القصّ الأوروبي أو ترجموه. ولقد حاولوا، في البداية، أن يردّوا نتيجة الأحداث إلى نظام هذه الأحداث السابق على السرد ويرتّبوها ضمنه. وحين لم يكن مثل هذا الترتيب ممكنا أثناء الترجمة، كانوا يقحمون ملاحظة يعتذرون فيها عن تعذر ذلك... والمفارقة، أنّ المترجم، حين كان يبدّل الأصل ولا يكتفي باتباعه، لم يكن يشعر بضرورة إضافة مثل هذه الملاحظة الاعتذارية". ويقول ديفيد ديروي وانغ، في كتابه روعة نهاية القرن: الحداثات المكبوتة في القصّ الصيني أواخر عهد الكنغ 1849-1911، ستانفورد 1997، ص5-19: "لقد جدّد الكتاب في أواخر عهد الكنغ ميراثهم ذلك التجديد المفعم بالحماسة بعون من النماذج الغربية. وإني لأرى في أواخر عهد الكنغ بداية ما هو "حديث" في الأدب الصيني لأنّ سعي الكتاب وراء الجدّة لم يعد محتوىً داخل حواجز محددة داخلياً بل غدت تحدّده على نحو لا فكاك منه تلك الأفكار، والتقنيات، والقوى المزدحمة متعددة اللغات، والعابرة للثقافات في أعقاب التوسّع الغربي في القرن التاسع عشر".

16 ــ يقول إيمانويل اوبتشينا، في كتابه الثقافة والتقليد والمجتمع في الرواية غرب إفريقيا: "من العوامل الأساسية التي شكلت الروايات التي كتبها كتّاب محليون في غرب أفريقيا واقعة أنها ظهرت بعد الروايات التي كتبها عن أفريقيا كتّاب من غير الأفارقة... فالروايات الأجنبية تجسّد عناصر كان على الكتّاب المحليين أن يظهروا ردّة فعلهم حيالها حين يشرعون بالكتابة". وتقول أبيولا إيريل، في كتابها التجربة الأفريقية في الأدب والإيديولوجيا، بلومنغتون 1990، ص147: "إنّ أول رواية تثير الاهتمام في داهومي هي دوجوسيمي... ذلك أنها تجربة في إعادة صياغة الأدب الشفوي الأفريقي في قالب رواية فرنسية". ويقول آتو كوايسون، في كتابه تحولات استراتيجية في الكتابة النيجيرية، بلومنغتون 1997، ص192: "إنّ عقلانية الواقعية هي ما بدا كافياً لإنجاز المهمّة المتمثلة بتشكيل هوية قومية عند نقطة التقاء الوقائع العالمية وتضافرها... ولقد توزّعت عقلانية الواقعية في نصوص متنوّعة تنوّع الصحف، وسوق أونتيشا الأدبي، وفي العناوين الأولى لسلسة الكتّاب الأفارقة الذين سيطروا على خطابات تلك الفترة".

17 ــ في الحلقة البحثية التي قدّمت هذا النقد "المستعمل" لأول مرة، طرحت عليّ سارة غولتشين سؤالاً بالغ الوجاهة والصراحة: "لقد قررت أن تعتمد على النقاد الآخرين. حسنٌ. ولكن ماذا لو كانوا على خطأ؟" وكان ردّي: "إذا ما كانوا على خطأ، فأنتِ على خطأ أيضاً، وسرعان ما تعلمين ذلك، أنك لن تجدي أيّ! إثبات ــ لن تجدي غوسكيلو، ومارتي لوبيز، وسومر وإيفين، وزهاو، وإيريل... ولن يقتصر الأمر على عدم إيجادك أي إثبات إيجابي؛

فعاجلا او آجلا ستجدين أنك لست بالقادرة على تفسير ضروب الوقائع جميعا، وإن فرضياتك زائفة، بالمعنى الشهير الذي يعطيه كارل بوبر للزيف، وينبغي أن تلقي بعيداً بهذه الفرضيات. ومن حسن الحظ أن الأمر ليس كذلك إلى الآن، وأن تبصر جيمسن لا يزال قائماً.

18 ـ اعترف انني قرأت بعض هذه "الروايات الاولى" لكي اختبر هذا التخمين (مغامرات السيد نيكولاس ويسدوم لكراسيكي، الرجل الصغير لابراموفيتش، Noil Me Tangere لريزال، أوكيجومو لفوتاباتي، باتوالا لرينيه ماران، ودوجوسيمي لبول هازومي). غير أنّ هذا النوع من "القراءة" لم يعد ينتج تأويلات بل يختبرها وحسب: إنه ليس بداية المشروع النقدي، بل الملحق الخاص به. ومن ثَمّ، فإنك هنا لا تقرأ النصّ في حقيقة الأمر، بل تقرأ عبره، متطلعاً إلى وحدة التحليل الخاصة بك، فالمهمّة مقيّدة منذ البداية؛ إنّها قراءة من دون حرية.

19 ـ لأغراض عملية، كلما اتسع الفضاء الجغرافي الذي تريد ان تدرسه، وجب ان تصغر وحدة التحليل: مفهوم (في حالتنا)، تقنية، مجاز، وحدة سردية محدودة، وأشياء مثل هذه. وفي مقالة قادمة، آمل أن أرسم الخطوط العريضة لانتشار "الجدية "الأسلوبية في روايات القرنين التاسع عشر وعشرين (علماً أنّ "الجدية" من الكلمات الأساسية في كتاب إيريك أورباخ المحاكاة).

20 ـ إنّ الكيفية التي يمكن لنا ان نتخذ فيها عيّنة موثوقة ـ اي ما هي سلسلة الاداب القومية والروايات الفردية التي توفر لنا اختباراً مُرضياً لتنبوءات نظرية ما ـ هي بالطبع مسألة بالغة التعقيد. وعيّنتى في هذه الخطاطة الأولية (وتسويغها) تترك الكثير مما نرغب فيه.

21 ـ يتابع ميداوار ليقول إنّ البحث العلمي "يبدا كقصة عن عالم ممكن، وينتهي كقصة عن حياة فعلية، بقدر ما يمكننا أن نجعله كذلك". ولقد أورد جيمس بيرد كلمات ميداوار هذه في كتابه عالم الجغرافيا المتغيّر، أكسفورد 1993، ص5. ويقدّم بيرد نفسه طبعة بالغة الأناقة من النموذج التجريبي.

22 ـ بصرف النظر عن كتابات ميوشي وكاراتاني (عن اليابان)، وموخرجي (عن الهند)، وشوارز (عن البرازيل)، فإنّ التناقضات التي ينطوي عليها هذا الجمع أو التركيب والزعزعة التي تسِمُ التسوية الشكلية غالباً ما يشار إليها في الأدبيات التي تتناول الرواية التركية والصينية والعربية. فلدى تناولـه رواية نامق كمال انتباه، يشير أحمد إيفين إلى أنّ "دمج الثيمتين" الأولى القائمة على الحياة العائلية التقليدية والأخرى القائمة على توق امرأة عاهرة، يشكل أول محاولة في القصّ التركي للتوصّل إلى نمط من البعد النفسي الذي يُلحَظ في الروايات الأوروبية ضمن إطار ثيماتي قائم على الحياة التركية. غير أنّ تنافر الثيمتين والاختلاف في درجة الإلحاح المركز على كل منهما يفضيان إلى ثلم وحدة الرواية. فالعيوب البنيوية في رواية انتباه هي أعراض للفروق بين منهجية واهتمامات التقليد الأدبي التركي من جهة أولى ومنهجية واهتمامات الرواية الأوروبية من جهة أخرى". (أحمد إيفين، أصول الرواية التركية وتطورها، ص68؛ التشديد من عندي). أمّا تقويم جيل بار لمرحلة التنظيمات فيبدي ملاحظة مماثلة: "وقفت خلف الميل إلى التجديد إيديولوجيا عثمانية سائدة ومسيطرة أعادت صياغة الأفكار الجديدة في قالب يلائم المجتمع العثماني. غير أنّ القالب كان من المفترض فيه أن يحمل إبستمولوجيتين مختلفتين أعادت صياغة الأفكار الجديدة في التوفيق بينها. وكان لابد لهذا القالب من أن يتصدّع، وكان لابدّ للأدب، بهذه الطريقة أو تلك، من أن يعكس التصدّعات "(الحكواتية الراغبون والحكايات الهاربة: دوكيخوته يقرأ ثانية، في استنابول هذه المرّة"، التشديد من عندي). وفي تناوله رواية زينب (1913) التي كتبها محمد حسين هيكل، يكرر روجر آلن ما قاله شوارز وموخرجي ("إنّه لمن السهل تماماً أن نشير إلى مشكلات المغالطة النفسية هنا، حيث يتعرّف حامد، الطالب في القاهرة، على أعمال غربية تتناول الحرية والعدالة كأعمال جون ستيورات مل وهربرت سبنسر، ثم يتابع ذلك فيناقش مسألة الزواج في المجتمع المصري من ذلك المستوى الرفيع مع والديه اللذين لم يغادرا أعماق الريف المصري" (روجر آلن، الرواية العربية، ص 34؛ التشديد من عندي). أمّا هنري زهاو فيلحّ منذ عنوان كتابه ـ السارد القلق: الذي يفتتحه بنقاش رائع للقلق ـ على تلك التعقيدات المتولّدة عن المواجهة بين الحبكات الغربية والسرد الصيني: "إنّ إحدى

السمات البارزة في القص الصيني في أواخر عهد الكنغ هو ذلك التكرار لضروب التدخل في السرد بكثرة تفوق أي مرحلة سابقة من مراحل القص الصيني المحلي... فالكمّ الهائل من التوجيهات التي تحاول أن تفسّر التقنيات المتبناة حديثاً تنمّ على قلق السارد حيال حالته المزعزعة... ويشعر السارد بتهديد ذلك التنوع في التفسير... وتغدو التعليقات الأخلاقية أكثر تحيّزاً وتجعل الأحكام يقينية لا تقبل النقاش"، وفي بعض الأحيان يكون الانجراف نحو إسراف السارد من ذلك النوع المفرط حتى إنّ الكاتب قد يضحّي بالتشويق السردي "لكي يبيّن أنّه خالٍ من كلّ عيب على الصعيد الأخلاقي" (السارد القلق، ص69-71).

23 ـ في بعض الحالات، لم تنج حتى ترجمات الروايات الغربيه من المرور بكلّ ضروب الشقلبه التي لا تصدق. ففي اليابان، في العام 1880، ظهرت ترجمة سوير تشي لرواية لامرمور تحت عنوان شو مبو جوا الربيع (الربيع يتنفس قصة حب)، وسوبوتشي نفسه "لم يكن بالبعيد عن بتر واستئصال أجزاء من النص الأصلي حين تكون المادة غير ملائمة لجمهوره، أو عن تحويل مخيلة سكوت إلى تعبيرات تتوافق على نحو دقيق مع لغة الأدب الياباني التقليدي "(مارلي غراير رايان، "تعليق" على أوكيجومو لفوتاباتي شيمي، نيويورك 1967، ص 41 ـ 42) وفي العالم العربي، يقول متى موسى، "في كثير من الحالات كان مترجمو القص الغربي يأخذون حريتهم الواسعة وغير المحترسة في بعض الأحيان مع النص الأصلي لعمل ما. فيعقوب صروف لم يكتف بتغيير عنوان رواية سكوت تاليسمان إلى قلب الأسد وصلاح الدين، بل اعترف أيضاً بأنه أخذ حريته في الحذف، والإضافة، وتغيير أجزاء من هذا الرومانس للكي يناسب ما اعتقد أنه ذوق جمهوره... وقد غير مترجمون آخرون العناوين وأسماء الشخصيات والمحتويات، وذلك كما زعموا، لكي يجعلوا العمل المترجم أ:ثر قبولا لدى قرائهم وأكثر اتساقاً مع التقليد الأدبي المحلي". (أصول القص العربي الحديث، ص 106) وينطبق هذا النموذج ذاته على أدب الكنغ المتأخر، حيث كان يعبث بجميع الترجمات دون استثناء يذكر... وقد تمثلت أخطر طرائق العبث هذه بإعادة صياغة الرواية جميعاً لتحويلها إلى قصة بشخصيات صينية وخلفية صينية.. ولقد عانى جميع هذه الترجمات تقريباً من الاختصار... وغدت الروايات الأوروبية مجرد خطاطات عريضة وسريعة، و بدت أشبه بالقص الصيني التقليدي" (هنري زهاو، السارد القلق، ص 229).

24 ـ ما سبب هذا الاختلاف؟ ربما. لان موجه الترجمات الفرنسيه قد واجهت في جنوب اوروبا واقعاً محلياً (وتقاليد سردية محلية) لا تختلف عنها ذلك الاختلاف الكبير في النهاية، وتمثلت عاقبة ذلك في أن الجمع بين الشكل الأجنبي والمادة المحلية كان يسيراً. أما في غرب إفريقيا، فكان الحال بالعكس: فعلى الرغم من تأثر الروائيين أنفسهم بالأدب الغربي، كانت موجة الترجمات أضعف بكثير منها في الأماكن الأخرى، وكانت الأعراف السردية المحلية من جانبها مختلفة أشد الاختلاف عن مثيلاتها الأوروبية (لنتذكر الشفوية وحسب)؛ ولأن الرغبة في "التكنولوجيا الأجنبية" كانت تلك الرغبة الطفيفة نسبياً ـ وأحبطتها مزيداً من الاحباط، بالطبع، سياسات خمسينيات القرن العشرين المناهضة للاستعمار ـ فقد تمكنت الأعراف المحلية من أن تلعب دورها دون إزعاج نسبياً. يلحّ أوبتشينا وكوايسون على العلاقة السجالية بين روايات غرب إفريقيا الباكرة والسرد الأوروبي: "يتمثل الاختلاف الأبرز بين الروايات التي كتبها روائيون محليون من غرب إفريقيا وتلك التي كتبها روائيون غير محليين يستخدمون خلفية من غرب إفريقيا، بالموقع المهم الذي أعطاه الفريق الأول لتمثيل التقليد الشفوي، وغيابه الذي يكاد أن يكون كاملاً لدى الفريق الآخر". (إيمانويل أوبتشينا، الثقافة والتقليد والمجتمع في الرواية غرب إفريقيا، ص 25). ويقول أتو كوايسون، في كتابة تحولات استراتيجية في الكتابة النيجيرية، ص 164: "إن أفضل طريقة في الإشارة إلى ما وجدناه من استمرارية في التشكيل الاستراتيجي الادبي هي ذلك الإلحاح المستمر على الأسطورية بدلاً من الواقعية في تحديد الهوية... حيث يصعب أن نشك في أنّ هذا الأمر مستمد من معارضة مفاهيمية لما يعتبر شكلاً غبياً من أشكال الواقعية. ومن المهم أن نلاحظ على هذا الصعيد أن حركة أعمال الكتاب

الافارقة الكبار، مثل أتشيبي وارما ونغوجي، قد كانت من بروتوكولات التمثيل الواقعي إلى بروتوكولات التجريب الأسطوري".

25 ـ أشار أنطونيو كانديدو إلى هذا الأمر ذاته في مقالة عظيمة، حيث قال: نحن (أي اداب أمريكا اللاتينية) لم نخلق قط أشكالاً تعبيرية أصلية أو تقنيات تعبيرية أساسية، بالمعنى الذي نقصده حين نتكلم على الرومانسية، على مستوى الحركات الأدبية، أو حين نتكلم على الرواية النفسية، على مستوى الأجناس؛ أو حين نتكلم على الأسلوب الحر غير المباشر، على مستوى الكتابة... فالنزعات المحلية المتنوعة لم ترفض قط استخدام الأشكال الأدبية المستوردة... ما كنا نحتاجه هو اختيار ثيمات جديدة، وعواطف مختلفة" (الأدب والتخلف)، في الكتاب الذي حرره سيزار فرنانديز مورينو وجوليو أورتيغا وإيفان أ. شولمان بعنوان أمريكا اللاتينية في ادبها، نيويورك 1980 ، ص 272 ـ 273.

26 ـ استيراد الرواية إلى البرازيل، ص 53.

27 ـ لعل الحل الذي يقدمه ريزال، او غياب هذا الحل، مرتبطا بمنظوره الاجتماعي الواسع على نحو استثنائي (فردانية Noil Me Tangere هي من بين أشياء أخرى، ذلك النص الذي ألهم بندكت أندرسون أن يربط بين الرواية والدولة الأمة): ففي أمة لا تعرف الاستقلال، وطبقة حاكمة سيئة التحديد، دون لغة مشتركة ومع مئات الشخصيات المتباينة، من الصعب أن نتكلم "من أجل الكل"، وصوت السارد يصدعه مثل هذا الضغط.

28 ـ في بعض الحالات المحظوظة، قد يتحول الضعف البنيوي إلى قوة، كما في تفسير شوارز لماتشادو، حيث يغدو التقلب السريع لدى السارد "أسلبة لسلوك الطبقة البرازيلية المحاكمة: " فلا يعود ذلك عيبا أو نقيصة، بل الأمر الأساسي في الرواية: "كل ما في روايات ماتشادو دو أسيس مصطبغ بهذا التقلب السريع ـ الذي يستخدم ويساء استخدامه بدرجات مختلفة ـ لدى سارديها. وعادة ما ينظر النقاد إلى هذا التقلب من وجهة نظر التقنية الأدبية أو فكاهة الكاتب. وثمة مزايا عظيمة لرؤية هذا التقلب بوصفه أسلبة لسلوك الطبقة البرازيلية الحاكمة. وبدلا من البحث عن النزاهة، والثقة اللتين نوقرهما الحيادية، فإن سارد ماتشادو يبدي وقاحته، بكل أنواعها التي تتراوح من السخريات الرخيصة، إلى الاستعراض الأدبي، وصولا إلى الأفعال التقليدية ذاتها" (روبرتوشوارز، "العجوز الفقيرة ورسامها"، 1983، في كتاب افكار في غير موضعها، ص 94).

29 ـ يطلق ميوشي على ذلك اسم "عمليات التطعيم"؛ اما شوارز فيتكلم على "اغتراس الرواية، خاصة اتجاهها الواقعي"، في حين تكلم وانغ على "نقل الأنماط السردية الغربية واغتراسها". والحق أن بيلينسكي كان قد وصف الأدب الروسي في العام 1843، بأنه "منقول ومغترس وليس نموا محليا

217

حوار مع..
عادل أبو شنب

فراس الدليمي

نحتاج مع الأديب عادل أبو شنب إلى أكثر من حوار حتى نتمكن من تغطية إنتاجاته الإبداعية المتعددة أو فلنقل إن حواراً معه يمكن أن يتشعب إلى حديث في الدراما، في الصحافة، في الأدب، في النقد، في أدب الأطفال.. وصولاً إلى الرياضة. في هذا الحوار بعض من ملامح حياة عادل أبو شنب وسيرته الإبداعية.

استهلالاً يقول عادل أبو شنب: كانت صدفة ربما غير سعيدة أن أصبح صحفياً، كنت أدرس في الجامعة الفلسفة وعلم النفس وكانت لي ممارسات أدبية منها إذاعة القصص لي في الإذاعة السورية وربما كنت أصغر قاص يذيع قصصاً في أوائل الخمسينيات.

سألني مدير الإذاعة وقتئذ الأمير يحيى الشهابي ما إذا كنت أرغب في العمل في الصحافة فقلت نعم لأنني مدمن إفلاس فأرسلوني لأحرر جريدة يومية من ألفها إلى يائها.. هكذا دفعة واحدة. كتبت الافتتاحيات، ونسقت الأخبار ورتبت الزوايا والكواليس. كنت ابن كار بحق وحقيق.

❑ **دعنا نبدأ في رحلتك حيث كانت بداية العلامات الكبرى، التي دفعتك للبحث عن أسطورتك الذاتية؟.**

❑❑ بدأت العمل في الصحافة كنوع من الكار الموجود في البيئة فساعدت الصحافة اهتمامي بالأدب ورفدته لأنني أؤمن بأن الاستعداد لكار من الكارات هو الذي يخلق

حبه فقد أحببت لغتي ولم أبخل بتعليمها لطالبيها الذين احتكوا بي وأنا أفخر اليوم بأنني خرجت صحافيين بارزين من مدرستي الصحفية المتواضعة، لهذا الكار أسرار فلم أبخل على طلابي بإعطائهم كلمة السر وهكذا نجحوا. وأنجزت عدة مجموعات قصصية بدأت عام 1956 (عالم ولكنه صغير) و(الأس الجميل) و(هوليا) و(أحلام ساعة الصفر) وأخيراً (المتفرج) التي ستصدر قريباً وهي محاولة في القصة القصيرة جداً، وأقول أيضاً إنني أحببت القصة منذ كنت صغيراً في حجر جدتي كنت أصغي إلى حكاياتها وفي المكتبة الظاهرية قرأت بواكير القصص الموضوعة والمترجمة فاعتبرت نفسي مشروعاً أدبياً. الكتابة الأدبية تحولت عندي إلى حكاية وكنت خلال مراحل حياتي أحاول التجريب في البحث عن أشكال جديدة للقص وهذا البحث شكّل التفاصيل الصغيرة التي أتعرض لها ويتعرض لها سواي، وأظل ألح عليها وهذه من مناقبي أو من مساوئي.

❑ **هل يمكن أن يدفعك الفضول إلى الاتجاه نحو الموت لتصل إلى الإجابات التي تعجز عن الوصول إليها؟**

❑❑ لا يمكن أن يكون الأمر كذلك، الموت غياب والميت لا أجوبة عنده. كي تكون في لجة الأحداث مهما تكن صغيرة أو كبيرة عليك أن تكون حياً.

❑ **هل تحدثني عن الأنثى والجانب الأنثوي وهل تدعو قراءاتك لاستحضاره دائماً فما هي أهميته في حياتك الشخصية والمهنية؟**

❑❑ الأنثى عندي لها قداسة لأنها الجانب الذي يعطي الحياة أو يحتضنها، إنني أقدسها وألتقط الجانب الأنثوي وأهتم به واستحضره في كل أمر إيماناً مني بأن المجتمع متقاسم بين رجل وامرأة فلا غنى لأحد عن الآخر وأحدهما يكمل الثاني.

❑ **الكثير من قرائك يعتبرونك معلماً ومرشداً فإلام تحاول أن ترشدهم؟**

❑❑ تحتاج الإجابة إلى استبيان دقيق فأنا لا أعرف القراء معرفة شخصية، والأدب لا يرد إلى الكاتب الفرد في التعليم والتثقيف والإرشاد بل يرد إلى المضمون الذي يدور حول أدبه وعلى هذا فإن تأثير أدبي في قرائي هو تأثير غير مباشر ولا يمكنني معرفته وهذا ليس من وظائفي، وفي الجانب الآخر من السؤال فأنا أكتب لأرضي نفسي وأعبر عنها أولاً ولكي أترك لوناً من الفضول عند القارئ فقد يتحول هذا الفضول إلى سؤال عن الشيء ثانياً وهو المدخل إلى التعليم.

❑ **هل هناك تأثير مباشر لأعمالك؟**

❑❑ كانت والدتي أمية لا تقرأ ولا تكتب وكان والدي بعيداً، وحارة القيمرية التي ولدت فيها غارقة بالبحث عن اللقمة، والأشخاص كانوا شعبيين، ثقافتهم لا تتعدى الحكواتي أو الكاراكوز وعيواظ أو الأدب الشفهي الذي يتناقل بين الناس مع ذلك نشأت محباً للقراءة والكتابة فكأنما المسألة موهبة تصاحب فرداً وتتجاوز أفراداً، وجدتني ميالاً للتعبير بالقلم عن الظلم والمساوئ التي حولي فأنا أشكل أسطورتي الذاتية بنفسي ودونما ضغوط وتأثير وبسرعة جارفة تكاد أن تكون دفعاً لي إلى اعتماد الكتابة كاراً.

❑ **منذ أن كنت شاباً رأيت في الكتابة الأدبية هدفك ومصيرك الآن بعد سنوات من الممارسة ما أكثر تفاصيلها قرباً إليك؟**

❑❑ أجد في أسئلتك ملاحظة مهمة أنا يا فراس من جيل متعدد المواهب والسبب ندرة الموهوبين في هذا الزمان الذي بدأت فيه كانت البلاد بحاجة إلى صحافة، إلى أدب أطفال، وإلى كتابة النقد الأدبي والسينمائي والتشكيلي، كانت الأرض عاقراً إلا من بعض المواهب، وكان الموهوب مضطراً إلى التعددية وهكذا وجدتني بالإضافة إلى عملي في الصحافة وكتابة القصة مضطراً إلى الكتابة للإذاعة، قدمت برنامجاً ثقافياً

مجلة تقدم الأخبار والتحليلات وتلخص المحاضرات والندوات، وكتبت التمثيليات الإذاعية، وطار صيتي إلى إذاعة لندن فأذاعت لي عدة مسلسلات إذاعية أمثال الزير سالم بثلاثين حلقة وحمزة البهلوان بثلاثين حلقة ووردة الصباح بثلاثين حلقة إضافة إلى حارة القصر وهو أول مسلسل للتلفزيون السوري. خمسون عاماً من العطاء. والآن أحتاج إلى الوقت لأنجز المزيد وأذاعت لي الإذاعة السورية وإذاعة صوت العرب والإذاعة السعودية عشرات الأعمال. عندما ظهر التلفزيون كلفني مديره الأول الدكتور صباح قباني بأن أعد أول برنامج أسبوعي فأعددته باسم هذا الأسبوع، وكتبت للتلفزيون عشرات المسلسلات والتمثيليات، ويكفيني فخراً أنني كنت من كتب أول مسلسل تلفزيوني يمني (وضاح اليمن) وساهمت في كتابة العمل التلفزيوني الرائد (افتح يا سمسم) للتلفزيون الكويتي، وأعمالي بثت في معظم تلفزيونات الوطن العربي، وحتى الآن لا أزال أكتب للتلفزيون لكنني لا أقبل على مؤسسات الإنتاج لأسوق أعمالي فمن يأتي إلي أعطيه وآخر محطة جاءتني ART التي بعثها مسلسل العرس الكبير.

أعمالي الإذاعية التلفزيونية ليست صف كلام بل هي مأخوذة من صميم الواقع منها ذو إسقاطات على الواقع.

□ **هل تعتقد أن الموهبة كافية وحدها لتحقيق النجاح أو أن للمهنة الأدبية متطلبات ومهارات بخلاف الموهبة؟.**

□□ لا مهارات بدون موهبة، الموهبة أساس، والمهارات تتراكم مع مرور الأيام فتثري التجربة الإبداعية وتغذيها. ثمة كتّاب يؤمنون بالمهارات ويكتفون بها لكنني لا أرى إبداعاً وإني أرى في هذه الحالة تقليداً غير مثقف وكل تقليد زائف وممتهن.

□ **هل للحياة لغز علينا أن ننتبه إليه حتى نستطيع الكشف عن بعضنا ثم ألا يمكن أن يشكل ذلك تعارضا مع بعض طقوس الصرامة والعزلة التي تحتاج إليها مهنتك ككاتب.؟.**

□□ المفهوم العام أنت مخلوق في هذا الكون اللغز فحياتك منذ البداية وحتى لحظة الموت لغز، ومن العبث البحث في هذا اللغز وسره لكن الإنسان بطموحه الذي يتعدى حتى المعتقدات يحاول فك اللغز وربما كانت إبداعات الكتاب في مسيرة الحياة منذ ملايين السنين وحتى اللحظة تدور في محاولة فك اللغز حتى تنجح، وكم من ملايين السنين يجب أن تمر لفكه، وإن العزلة لا تساعد في رأيي على الكشف، بل على العكس الاندماج هو الذي يؤمن ذلك ويعززه.

.□ **ما رأيك بالقصة والرواية في السورية؟**

□□ القصة والرواية السورية بعد مرور حوالى قرن على عصر النهضة نضجت تماماً إن من حيث الشكل أو من حيث المضمون، لكن لكل نوع أدبي ظروفاً في الانتشار في فترة والانحسار في فترة أخرى. أنا برأيي إن اليوم يوم الرواية السورية والقصة القصيرة منحسرة إلى حين.

□ **الآن بعد كل هذه العلامات وكل الإخفاقات وكل النجاحات هل أنت سعيد؟**

□□ أنا راض.

□ **الصحافة مهنة وحرفة وموهبة هكذا تقول ولقد علمت هذه المهنة للكثيرين طوال المرحلة التي عملت فيها صحفيا ماذا عن هذه التجربة؟.**

□□ صحيح منذ بداياتي وأنا في جريدة لسان الشعب التي كانت لسان حزب الشعب مروراً بجرائد الشام والجمهور والعلم التي كانت تصدر ظهراً، والوحدة التي صدرت أيام الوحدة السورية المصرية، والثورة، وقبلها مجلة ليلى التي أصدرناها أيام الانفصال ثم جريدة تشرين، ولن أنسى العمل الصحفي الأدبي الممتاز الذي أنشأته عام 1969 وهو مجلة أسامة للأطفال التابعة لوزارة الثقافة كما لن أنسى أنني

وضعت لبنات الصحافة ساهم فيها موهوبون وموهوبات أمثال قسمة طوران وممدوح عدوان ويوسف مقدسي وهيفاء ناصيف إلخ..

◻ قلت لي مرة أنك بدأت ممارساتك الأدبية بكتابة القصة القصيرة، ماذا أنجزت في عالم القصة القصيرة؟.

◻◻ أرسلت أول قصة كتبتها إلى مجلة (النقاد) الأسبوعية التي كانت تصدر في دمشق بملكية المرحوم فوزي أمين، ولم أكن أعرف مصير هذه القصة، كنت أقطع الطريق من بيتي في القيمرية إلى منطقة باب البريد قرب المسجد الأموي حيث دكان الصحف والمجلات وهي أقرب مكان تباع فيه بقصد أن أتفقد جريدة النقاد وهل صدرت وفيها قصتي أم لم تصدر. بعد حوالي عشرة أيام من إرسال القصة بالبريد إلى سكرتير تحرير المجلة المرحوم الأستاذ سعيد الجزائري وجدت القصة منشورة في الصفحة الثالثة مع تنويه بأن هذه القصة جديدة في الكتابة السورية. بقيت حوالي سنة أرسل قصصاً ومقالات إلى النقاد دون أن يعرفني أحد فيها وكانت تنشر جميعاً ومنها على ما أذكر تحليل لديوان شعر للدكتور بديع حقي بعنوان سحر ومقالة عن الحب في أفواه شعراء قدامى، وذات يوم أخذني صديقي الأستاذ عبد الهادي البكار إلى مكتبة المجلة المواجهة لمقهى الهافانا صعدنا الدرج إلى الطابق الرابع ودخلنا فوجدت هناك الصديق صميم الزين الذي ما إن عرفني حتى هرع إلي قائلاً: أين أنت أيها القاص المبدع

ثم زرت الأستاذ المرحوم سعيد الجزائري فقال لي: لا لزوم للإرسال بالبريد بعد الآن، وهكذا صرت من كتاب مجلة النقاد الدائمين، وبعد فترة عقدت صفقة سرية مع المرحوم الأستاذ الجزائري أن أكتب نقداً للقصص التي تنشر في النقاد باسم مستعار هو بهية الذي اختاره الجزائري بنفسه فصرت أنقد القصص كل عدد، وقد جمعت هذه النقود فيما بعد في كتاب نشرته باسم (من ملامح النقد الأدبي في سورية في الخمسينيات) غير أنني لم أكتف بجريدة النقاد لأنشر نتاجي فقد نشرته في مجلات وصحف كثيرة في تلك الفترة لعل أهمها مجلتا الأدب والأديب اللبنانيتان.

◻ هل كنت وحدك من قام بتطوير القصة في سورية حينئذ، ومتى بدأت تفكر بالكتابة للمرة الأولى.. وماذا عن الفولكلور؟.

◻◻ طبعاً لم أكن وحدي. كان ثمة قاصون سوريون يفعلون الشيء نفسه لكنني كنت سباقاً واليوم بعد مسيرة نصف قرن من الكتابة القصصية أجدني واقفاً أتأمل إنجاز نصف قرن وربما لمت نفسي الآن لأن فعلي صار في فن الأخبار الموجودة في التراث أتراني قد تجنيت على نهج عربي في كتابة القصة ولا يمكن الإدعاء أنني وحدي المطور للقصة السورية إن هاجس التطوير ركبني باستمرار وقد أكون جنيت على القصة العربية لأنني بتطويرها ابتعدت بها عن جذورها عن الأخبار الذي هو سائد في تراثنا وقد يكون البحث عن التراث وخاصة عن تراث مدينة دمشق تكفيراً عن هذه الجناية كان البحث عن الفلكلور ودوافع أخرى وهي عندي كثيرة منها حبي لدمشق أيام زمان التاريخ الفلكلوري للنصف الأول من القرن الماضي عادات دمشق، أسواقها، آثارها غوطتها، بيوتها، ناسها. وكان عندي هاجس أن أكسر نمطية السرد القصصي التي عرفتها في أواخر الأربعينيات ولهذا اعتبرت رائداً في التغيير الشكلي للقصة في سورية المسألة بسيطة الآن حيث استقرت في الفنون الأخرى أشكالها فاستقرت في السينما فن المونتاج (التقديم والتأخير) والمونولوج الداخلي، واستقرت في الإذاعة اعتمادها على الأصوات ومن الفن التشكيلي مدارسه المختلفة وهكذا طورت فن القصة، وكنت أنشر القصة والمقال والتحليل الأدبي وأحياناً المقال الفلكلوري منذ عام 1950 وقد جمعت بعض قصصي وأصدرت كتابي القصصي الأول (عالم ولكنه صغير) على نفقتي فصدر عام

1956 بين هذا التاريخ وتاريخ هذه السنة تكون مرت خمسون سنة على نشر أول كتاب لي مغامرة لابد منها لكاتب اختار الكتابة كاراً أبدياً لـه وطبعت مطبعة الجمهورية المنشأة حديثاً 2000 نسخة من هذا الكتاب وقامت شركة فرج الله الأهلية بتوزيعه وبعد عدة أشهر حمل إلي المرحوم خير الله صاحب المنشأة خبر توزيع الكتاب لقد وزع 1800 نسخة منه. ألف نسخة منها في العراق فقط، ولقد قرأ كتابي ألف قارئ عراقي هذا إذا لم تتداول النسخة الواحدة أكثر من يد وحوالي 800 قارئ في سورية وفي لبنان والأردن هذا يعني أن العراق كان قارئاً متابعاً للإنتاج الأدبي لا في العراق وسورية فحسب بل قارئاً لكل الإنتاج الذي يصله من البلاد العربية وقد سررت بهذه النتيجة وقبضت من الموزع أضعاف ما أنفقته في الطباعة بفضل تشجيع العراقيين بخاصة.

راجت كتبي القصصية جميعاً وراجت الكتب ذات الطابع الفني والفلكلوري وقد أعادت وزارة الثقافة طبع كتابي (مسرح عربي قديم) الذي أصدرته عام 1964 فلم تبق نسخة واحدة من النسخة الجديدة التي صدرت عام 2003.

□ **في أدب الأطفال أسست مجلة أسامة كما ذكرت، كذلك شاركت فيما أعتقد في تأسيس مجلة سامر اللبنانية ماذا يعني لك أدب الأطفال؟.**

□□ توخيت أن أكتب أدباً للأطفال وهذه مسألة حساسة فأن نكتب للأطفال مسألة ممكنة دائماً ولكن أن نقدم أدباً لهم فهذه هي المعادلة الصعبة، في هذا النوع الأدبي عملت مستشاراً في مجلة سامر التي كانت تصدر في بيروت وكتبت لها عدداً هائلاً من السيناريوهات والقصص وابتكرت شخصية القرد ميمون الذي أحبه الأطفال وجعلته بطلاً لأعمال وسيناريوهات كثيرة كان يرسمها الفنان ممتاز البحرة، ويعني التأسيس إنني بالاهتمام بأدب الأطفال والكبار لهم أنشد التأسيس لجيل عربي جديد معتمد على الثقافة والعلم.

□ **حدثني عن كتابة القصة القصيرة في سورية؟**

□□ كتّاب القصص في سورية كثر منهم من يعتبر من الجيل الأول كمحمد النجار وعلي خلقي، وفؤاد الشايب، وعبد السلام العجيلي، ومنهم من هو ينتمي إلى الجيل الثاني جيل النعمة وهذا الجيل ظهر الخمسينيات والستينيات والسبعينيات كياسين رفاعية ووليد إخلاصي وزكريا تامر وعادل أبو شنب ومنهم الجيل الثالث وهم كثيرون ومع الألفية الثالثة يولد الجيل الرابع وقد قرأت لكثيرين منهم رياض طبرة وأستطيع القول إن قصص الخمسينيات والسبعينيات في سورية هي قصص نامية مكتملة. الآن لم أعد أستطيع أن أحكم على مسيرة القصة السورية لأنني صدمت بأشكال ومضامين غير سورية فانكفأت على نفسي وبقيت أشتغل في القصة وحيداً وأصدرت (هوليا) المجموعة الجريئة جداً مع الانفتاح السوري وأصدرت الآن (المتفرج) وحسبي أنني مازلت أنتج.

□ **رأيك بصراحة بحنا مينا وزكريا تامر وياسين رفاعية وكوليت خوري وغادة السمان وجمانة طه وشوقي بغدادي وعبد السلام العجيلي ووليد مدفعي ووليد إخلاصي؟**

□□ حنا مينا يكرر نفسه، وزكريا كذلك، ياسين رفاعية يستفيد مثلي من حرفة الصحافة ليرفد أدبه ويجدد دائما، كوليت خوري روائية تعيش من أمجاد قصصها الماضية، غادة السمان مجددة، جمانة طه أعرفها في أمثالها شوقي بغدادي مد الله عمره شاعر قاص موجود على الساحة الأدبية منذ أكثر من نصف قرن، عبد السلام العجيلي معلم، ووليد مدفعي مسرحي هام لم ينل ما يستحقه ووليد إخلاصي أديب يعرف كيف يسوق نفسه، والآن بعد نصف قرن من الكتابة ليس بالنضج فقط بل بالحاجة إلى الوقت لأنجز عدداً من الأفكار التي أهيئها لتكون، وأشعر بأن الكاتب عليه أن يستمر ويعطي باستمرار وأن لا يتوقف وأن لا ترهبه معوقات مرحلية.

223

حوار مع الروائية.. سميحة خريس

محمد ضمرة

سميحة خريس روائية أردنية استطاعت أن ترسم لها مساحة أدبية واسعة بإصدار مجموعة كبيرة من الروايات تجاوزت حدّ الممكن وقد تميزت أكثر رواياتها بالاهتمام بالمكان وأصدق رواية شخصت هذه الميزة روايتها دفاتر الطوفان.

سميحة تنطلق بسرعة لإنجاز مشروعها بدون تعثر، وأعتقد أنها ستنال مكانتها ليس على المستوى العربي فقط ولكن على كافة المستويات العالمية.

❑ **ارتبطت الرواية العربية بروائيين من أقطار عربية متعددة، وحديثا بدأت تظهر على السطح روائيات عربيات استطعن التميز والمنافسة وأثبتن حقهن بالوجود، وأنت لا شك واحدة شقت طريقها بسرعة ملفتة الانتباه إلى كل ما كتبت، ما سر هذه الإضاءة الساطعة؟**

❑❑ شققت طريقي بسرعة ملفتة الانتباه إلى كل ما كتبت، يسعدني أن الانتباه نال ما كتبت ولكني أختلف معك حول موضوع السرعة، فأنا أكتب منذ عام 1980، خمسة وعشرون عاماً من عمر الكتابة تعني زمناً معقولاً متأنياً، ليست هناك معجزات، ولكن إصرار على تقديم الجديد، على محاسبة الكلمة والنفس، واندفاع عن طريق تثقيف المعرفة، وبحث عن طرائق تناسب العصر كما تناسب روحي، حيث لا أحب أن أكتب "على الموضة" ولكن على ما يلائم أفكاري ومشاعري وفهمي للكتابة، وهو فهم غير ثابت لا يخضع للتحنيط الفكري وقابل دائماً للتطور، هذا ما أراهن عليه في أعمالي، ولعل هذا ما حقق لي انتباه القراء والنقاد

واعتراف البعض واستهجان البعض.

هل الإضاءة ساطعة؟ أنا نفسي لا أستطيع أن أقول هذا ولا أكتفي بالمديح، بل أشكك في معظمه، أحياناً أدرك أني أركض وراء سراب ولكني مستمتعة بمواصلة الركض.

❑ لقد اتكأت كثيراً في رواياتك على التاريخ القريب، فهل قراءة الواقع متصلة بالماضي اتصالاً وثائقيا أو تأثيريا أو محبة أو التصاقا؟

❑❑ أنا مخلوق معجون بكل ما خلفه وما أمامه، لا أستطيع أن أفهم نفسي منقطعة للحظة الراهنة، تفتنني الأزمنة التي انقضت، وأرقب تفاصيل تداعي الزمن الحاضر بدقة، وأترك العنان لأفكاري وخيالاتي لتصور المستقبل، وتمنيه وتوقعه، من هنا ليس من السهل أبداً تفسير إقدامي على الاتكاء على الوثيقة والمعلومة التي صارت في ذمة التاريخ، عندما أمسك بوثيقة يصيبني فزع من زوال أثرها أو تناسيها، فأظن أن علي استثمارها فنياً لتعيش، تحويلها إلى كائنات، هذا ما حدث لي في "دفاتر الطوفان" وفي "القرمية" تحديداً، بالطبع تتداعى أمامي صور من التأثير الدائم بيني وبين المعلومة والوثيقة، يكون هناك التصاق ما، تكون هناك محبة، خاصة أني أبحث في أمور تخص ذاتي الشخصية وذاتي الجمعية، لا يمكن الإفلات من التأثير العاطفي عندما يتعلق الأمر بالهوية، ولست مع القائلين تنطعاً بأن الكتابة بلا إيديولوجيا، إنها بحد ذاتها إيديولوجيا، نحن نكتب لنخلد حبنا وكراهيتنا وتصورنا للحياة.

❑ تعد رواية "خشخاش" نقلة مثيرة ومدهشة وأضعها شخصيا بمصاف الرواية الغربية المعاصرة، فما هي الحوافز الحقيقية التي جعلتك تتفاعلين مع هذه الرواية؟

❑❑ يحدث لي عندما أنتهي من نص أن أظن أني انفلت منه تماماً ومضيت بعيداً عنه، فيأتي مثل هذا السؤال ليعيدني إليه، كتبت خشخاش بهم إنساني، لعل البعض يسمونه "نسوياً" ولكني أردت أن أوضح تأثير الفراغ على العقل الإنساني، الفراغ الذي يدفعنا لاختلاق شخصيات تحاورنا وتعايشنا، وتحاكمنا بالطبع، والأهم أني وجدت لدي رغبة في كشف بعض أسرار الكتابة، نحن نكتب عن كل شيء إلا الكتابة، رغم أنها العالم الذي يصادر منا واقعنا لحظة ارتكابها، هناك هذيان وفنتازيا تجتاحنا ولكنا لا نتحدث عنها لأننا ننصرف إلى التحدث عن العالم الذي نشكله في العمل الروائي، في هذا العمل تحديداً، تدخلت الكتابة لتكون بطلة الرواية.

❑ . دفاتر الطوفان رواية تاريخية أو وثائقية أو صورة مشهدية لمرحلة حدثت، هل اعتمدت على عنصر التخيل أو المشافهة أم استقصاء الأحداث من كل ألواح الماضي؟

❑❑ دفاتر الطوفان مزيج من الوثيقة والمشاهدة والتخيل والمشافهة، كانت البداية بمخطوط دكان يبدو محايداً وضعت فيه أسماء البضائع، هذه البضائع التي أمسكت عليّ نفسي وهمست لي بأسرار عمان فأنطقتها، وكان لابد من الاستزادة، قرأت في هذه المرحلة كتباً وثائقية عن عمان الثلاثينيات، عقود الإيجار، أوراق المحاكم، الكتب الرسمية للتعيين، عقود زواج وطلاق وبيع وشراء، تسكعت كثيراً في الأماكن نفسها، تخيلت صوت خرير سيل عمان يطرب سمعي، استرجعت من الطفولة صوراً لبشر عمانيين عايشتهم طفلة في جبل اللويبدة، رأيتهم لأول مرة أبطال روايتي؛ للعلم ولدت في المحطة حيث كان صوت القطار أول ما يمكن أن يترك في أذني صداه، وجدت نفسي

أسترجع عمان التي أحب، عمان التي تمكنت من صهر كل المتناقضات ومنحتها رائحةً واحدة، في تقديري هذا ما تستطيعه المدن الكبيرة العريقة ولكن عمان الصغيرة الضعيفة تمكنت منه بجدارة، كذلك أودعت الرواية خوفي على عمان التي سأقضي فيها شيخوختي.

❑ **روايتك "دفاتر الطوفان" ترجمت إلى الإسبانية، لماذا تم انتقاء هذه الرواية بالذات.**

❑❑ ـ كنت أتساءل ذات السؤال حتى ذهبت إلى مدريد لتوقيع وإشهار نسختها الإسبانية، لماذا هذه الرواية تحديداً، هل المسألة صدفة أو اطلاع على رواية دون أخرى، دار النشر دون كيشوت استشارتني في الأمر في البداية ووجدت أن الرغبات اتفقت على هذه الرواية، أنا أردت أن أقدم عمان كما أحبها للغرب، وهم أحسوا معها بتلك الإشارات المضيئة للإنسانية عندما تتشكل مدينة ويجتمع بشر على رغبتهم في الحياة الفاضلة، وفي مدريد أدركت كم هم مهتمون بالشرق، السوري تحديداً، هناك ولع خفي تركته آثار العرب الباقية في المزاج الثقافي الإسباني ووجد هواه في رواية "دفاتر الطوفان".

❑ **قال كثيرون إن رواية الصحن أهم ما قُرئ في خمس سنوات مضت، مع أن رواية دفاتر الطوفان ظهرت في نفس الفترة، فكيف تقومين الروايتين؟**

❑❑ قالوا بأن الصحن أهم ما قُرئ في العشر سنوات الأخيرة، هذا للتصحيح، ولكني لا أذهب كثيراً إلى الغرور بمثل هذه المقولات رغم فرحي بها، لأني أعرف أن العقد الأخير غني بالنتاج الروائي المتميز، وأعرف أن القارئ أو الناقد يصاب بفتنة اتجاه عمل تماماً مثل الحب دون تفسير، ورغم أني أحب أن يحدث هذا التأثير لدى القارئ ولكني أيضاً أعرف أن إقبال القراء على رواية دون أخرى ربما لأنها تعنيهم، "الصحن" عمل يتناول النفس من الداخل، كما أقول من المناطق المعتمة المسكوت عنها وهذه تستهوي الناس، كلنا بحاجة لهذا الكشط المؤلم للجلد، أما دفاتر الطوفان فمزيج آخر من رؤيا العالم من الداخل والخارج، وقد يسود اعتقاد أن المدينة والتاريخ لا تهم إلا أهلها ومن هنا يقع ظلم في التقدير، ولكن الواقع قال لي العكس فدفاتر الطوفان استرعت انتباه الأسبان وترجمت إلى لغتهم، ثم استرعت اهتمام عدد من النقاد العرب لتفوز بجائزة أبو القاسم الشابي، هذا يعني أن تقدير الأمر يختلف بين جهة وأخرى، أما بالنسبة لي فلست أستطيع تقييم عمل دون آخر من باب المفاضلة، أعرف أن لكل عمل خصوصيته ولقد وجدت الروايتان اهتماماً مماثلاً. المهتمون بالجانب النفسي عكفوا على الصحن، أما المهتمون بالنسيج الاجتماعي فقد انصرفوا إلى الدفاتر وأنا بدوري انصرفت إلى عمل جديد يحمل اسم "نارة".

❑ **ـ يشعر البعض أن طاقتك الإبداعية لا حدود لها ولا يفاجأ القارئ بإصدار أكثر من رواية في سنة واحدة، ما أسرار هذه الطاقة؟**

آكل التفاح وأشرب الحليب،
ص بأني مشحونة بأفكار
كاهلي، أفرغها على الورق،
ن في محاسبة هذه التفاصيل
لبها والإضافة لها، والحقيقة
ع الكتابة كهواية أستمتع بها
ن هذا الجانب موجوداً، فأنا
جادة في مشروعي
يعني هذا بتاتاً أني مهتمة
كل عام، المسألة تخضع لما
ب والرأس، بين روايتي
" والثاني "المد" عشر
الثانية والثالثة "شجرة

دراسـة

القرآن ومحمد

الفهود" خمس سنوات، ربما كان الزخم فيما بعد ليكون مجموع ما طبع لي تسع روايات، ولكني لن أتردد بالغياب إذا لم أنجز، ليس الأمر مجرد قتل الشجر وتحويل خشبه إلى ورق نخط عليها خرابيشنا، هناك مسؤولية أحس بها تجاه الإصدار.

دراسة علمية موثقة ومبوبة بأفكارها، ومنهجها، ومراجعها شغل بها الأديب الروائي د. يوسف جاد الحق طوال سنوات عديدة، فجاءت صفوة قول تحت عنوان (القرآن ومحمد) وفيها يحقب الأديب جاد الحق لتاريخ إسلامي، وسيرة نبوية عطرة، وصحبة سامية، وروح علمية، وموضوعية خالصة.. كما فيها وقوف على الدعاوى والأفكار العدائية التي أرادت النيل من كرامة المعتقد، وصدقية القول، وطهارة السلوك، ونبل الروح... فيرد الكتاب عليها بالمنطق والحجة العلميين انطلاقاً من أن القرآن الكريم يجيب بنفسه عن كل الأسئلة التي قد تراود الذهن أيا كانت درجة عكره أو أنفاسه غير السارة.

الدراسة في حوالي (600) صفحة من الحجم الكبير، وهي موضوع لشهادة أكاديمية نال عليها الأديب درجة الدكتوراه، وقد طبعت بدمشق.

227

د. صالح أبو إصبع

من سلمة إلى.. واشنطن

زياد أبو لبن

كانت الهجرة الأولى من فلسطين عام 1948، بعد حرب أثارت الرعب والهلع في قلوب الناس، وكانت قرية "سلمة" قد خرج أهلوها بعد مقاومة عنيفة، حتى أنهم أطلقوا عليها "سلمة الباسلة" ضد الإنجليز والصهاينة، وفي عام 1946، احتفل أهل القرية بولادة طفل جديد، أطلق عليه أبوه اسم "صالح" بعدما أنجب من قبله "يوسف"، كان أبوه "خليل" من المناضلين الذين قارعوا الاحتلال الإنجليزي والصهيوني، وقبض عليه من قبل الإنجليز وأودع السجن، كان محبّاً للعلم والتعليم، ولم يحالفه الحظ أن يدخل مدرسة، مثل أقرانه من أهل القرية لكنّه تعلم القراءة والكتابة في السجن، وحرص على أن يكون ما فقده من علم في أبنائه، فشجعهم وبذل أقصى ما عنده من أجل أن يرى أبناءه في أفضل المدارس والجامعات، كان لمخيم الأمعري الذي يقع على طريق رام الله ـ القدس، المحطة الأولى في الرحيل الفلسطيني بعد خروجهم عام 1948.

التحق "صالح" في مدرسة المخيم الابتدائية بعدما بلغ السنة السادسة من عمره، ثم انتقل بعد ثماني سنوات إلى مدرسة البيرة الجديدة الإعدادية، ثم انتقل إلى مدرسة الهاشمية الثانوية في البيرة، وما لبث فيها حتى انتقل إلى مدرسة رام الله الثانوية ليتخرج من الثانوية العامة
عام 1964.

كان للمخيم ذكريات شقية، وذكريات تعتصر لها القلوب ألماً، بعدما حلم أهلها بالعودة إلى "سلمة". كان الأمل بالجيوش العربية حلماً ضاع مع الأيام والسنوات. فخطّ "صالح" أولى محاولاته الأدبية عندما بلغ من العمر اثني عشر عاماً، وكان لأبيه الفضل في تشجيعه على الكتابة، عندما اشترى لـه كراساً خاصاً للكتابة، ليكون أولى محطاته في دنيا الكتابة،

وكان لأخيه "يوسف" الذي يكبره بأربع سنوات فضل القراءة من مكتبة زخرت بالكتب، وكان "صالح" و"يوسف" يترددان على مركز شباب المخيّم مثل باقي أولاد المخيّم، لكن اهتمامهما بالثقافة دفعهما لإصدار صحيفة حائط في المركز، فكانت البدايات تكشف عن سرّ خفيّ في نفس الصبيين

جاءت الفرصة ليحط "صالح" في قاهرة المعزّ ليكون طالباً على مقاعد الدراسة في دار العلوم، ليتخصص في اللغة العربية والدراسات الإسلامية، فتفتّقت موهبته الأدبية عن كتابات كانت تسترعي نظر أساتذته وزملائه في الكلية، فكان لكتاباته القصصية أولى تباشيرها في جمعية القصة بالكلية. وكان لأساتذته أثر في صقل موهبته، ومنهم الدكتور عبد الحكيم حسان. فأقبل على القراءة أيّما إقبال، يقرأ في الفلسفة والتاريخ والسياسة والأدب، فكانت تلك الكلية تمور بالمبدعين والموهوبين من طلبتها، أمثال: علي العشري زايد، ومحمد عز الدين المناصرة، ومحمود عوض عبد العال، وآخرين.

جاء الفرح يغمر "صالح" وهو يغادر أبواب الجامعة عام 1968 حاملاً شهادة الليسانس، إلى طرابلس - ليبيا ليعمل مدرّساً للغة العربية حتى عام 1970، ليعود مرة ثانية إلى القاهرة لإكمال دراسته الجامعية للماجستير في النقد الأدبي، وها هي دار العلوم تستقبله مرة ثانية حتى علم 1972، وأثناء دراسته يصدر مجموعته القصصية الأولى بعنوان "عراة على ضفة النهر" عن مطبعة المعرفة بالقاهرة 1972، ليسافر إلى الكويت ليعمل مدرّساً ما بين عام 1972 - 1973. ليعود ثانية إلى ليبيا، ويعمل في مجلة الثقافة العربية أميناً للتحرير 1973 - 1977، ويقع على عاتقه إصدار المجلة لمدة عام كامل بمفرده، ويتعرّف أثناء العمل على الدكتور إحسان عباس الذي كان أحد هيئتها الاستشارية، فتمثّل لـه الأب الروحي الذي يدعمه ويوّجهه في الحياة. ويصدر خلال هذه الفترة مجموعة قصصية ثانية بعنوان "محاكمة مديد القامة" في بيروت عن دار القدس عام 1974، وكتاب "فلسطين في الرواية العربية" عن مركز الأبحاث الفلسطينية في بيروت عام 1975. ثم ينتقل ليعمل مديراً لتحرير مجلة "الشورى" في طرابلس حتى علم 1979. ويصدر مجموعة قصصية ثالثة، بعنوان "أمير الماء"

إحسان عباس

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت 1978، ثم يصدر كتابه الثاني بعنوان "قراءات في الأدب" عن الشركة العامة للنشر والتوزيع في طرابلس عام 1978. يغادر ليبيا لتستقبله واشنطن بذراعيها طالباً للدكتوراة في جامعة هاورد، ليتخصص في الاتصال الجماهيري (إعلام) حتى عام 1982.

هذا الصبي الذي تفتحت عينيه على قرية "سلمة" تخطى الحواجز إلى مخيم الأمعري، ليراوده الحلم في القاهرة ليواصل تعليمه للمرحلتين الجامعيتين الليسانس والماجستير، ثم يكون لليبيا محطة العمل الذي يعينه على الدراسة وشظف الحياة، إلى أن تأتي الفرصة السانحة ليحط رحاله في واشنطن طالباً للدكتوراة، ويصدر كتاباً عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت بعنوان "الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة" عام 1979. وكتاباً آخر بعنوان "الحق والبندقية" عن المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع في طرابلس الغرب عام 1980.

ليحط رحاله بعد الدكتوراة في دولة الإمارات العربية المتحدة عام 1982، ليعمل أستاذاً مساعداً، ثم مشاركاً في قسم الإعلام في جامعة الإمارات العربية المتحدة حتى عام 1989، ويصدر خلال تلك الفترة ثلاثة كتب، الأول بعنوان "إدارة المؤسسات الإعلامية في الوطن العربي" عام 1984، والثاني بعنوان "قضايا إعلامية في الوطن العربي" عام 1988، والثالث بعنوان "الإعلام والتنمية: نموذج مقترح للاتصال التنموي" عام 1989.

ويكون للمغرب العربي محطة أخرى في حياة الدكتور صالح، ليعمل خبيراً إعلامياً بالمجلس القومي للثقافة العربية ومحاضراً في المعهد العالي للصحافة في الرباط، ومكلفاً بالإشراف على تأسيس المؤسسة العربية للإنتاج الأدبي والفني ما بين عام 1989 - 1991، ليعود إلى الأردن عام 1991، ويدخل جامعة فيلادلفيا، فيتقلد أرفع المناصب الإدارية والأكاديمية ليصل إلى عميد كلية الآداب والفنون في الجامعة حتى عام 2000، وخلال تلك الفترة يؤسس دار أرام للدراسات والنشر في عمان، ويعمل مديراً عاماً لها، ويصدر عدداً من الكتب، منها: "وجوه تعرف الحب" مجموعة قصصية عام 1992، و"الاتصال والإعلام في المجتمعات المعاصرة" عام 1995، والأسس العلمية للإدارة: نظريات وتطبيقات - إدارة المؤسسات الإعلامية في الوطن العربي" عام 1997، و"مناهج البحث والإعلام" تأليف ويمير ودومنيك، ترجمة، و"العلاقات العامة والاتصال الإنساني" عام 1988، و"الاتصال الجماهيري" عام 1999. ثم يغادر عمّان إلى عُمان للعمل في جامعة قابوس حتى عام 2002، ويصدر له كتاب بعنوان: "نصوص تراثية في ضوء علم الاتصال" عام 2001، ومجموعة قصصية بعنوان "قصص بلون الحب" عام 2001، ليعود إلى جامعة فيلادلفيا مرّة ثانية عميداً لكلية الآداب والفنون حتى الآن. ويشغل منصب رئيس تحرير مجلة "أفكار" التي تصدر عن وزارة الثقافة.

231

عندما يغدو النقد الثقافي حالة من الارتهان للغرب!!

محمد الحوراني

ثمة قناعات لدى البعض بأن النقد الثقافي أشبه ما يكون بـ "ثقافة الشبح والنتوءات" وأنه محض تأويلات تحدث فوضى واضطراباً في المعنى، كما أنه على دولة المعنى التي ترسخت عبر التاريخ والقرون، وهو مجرد استنساخ عن فكر غربي دخل على حياتنا فأفسد ثقافتها وفكرها وأدبها ودينها. فيما يذهب رهط آخر من المثقفين العرب ومن ضمنهم عبد العزيز حمودة إلى أن المشروع النقدي الجديد الذي يروج لـه اليوم، وهو النقد الثقافي، يمثل افتتاناً جديداً بمشروع نقدي غربي تخطته الأحداث داخل الثقافة أو الثقافات التي أنتجته. والنقد الثقافي في دلالاته العامة، عند سعد البازعي وميجان الرويلي مرادف "للنقد الحضاري" كما مارسه طه حسين والعقاد وأدونيس ومحمد عابد الجابري وعبد الله العروي. ويعرّفان النقد الثقافي بأنه "نشاط فكري يتخذ من الثقافة بشموليتها موضوعاً لبحثه وتفكيره ويعبر عن مواقف إزاء تطوراتها وسماتها" والحقيقة أن الناقد العربي السعودي عبد الله الغذامي هو أول من حاول تبنّي مفهوم النقد الثقافي في معناه الحديث الذي حدده "فنسنت ليتش" واستخدم أدواته لاستكشاف عدد من الظواهر الثقافية العربية التي لم تستطع مختلف مدارس النقد الأدبي السابقة التصدي لها، ولم يكن تبني الغذامي للنقد الثقافي ضرباً من اللهو والعبث، إنما أتى هذا التبني كون النقد الأدبي لم يلتفت إلا إلى الجماليات ولهذا فإنه فشل في الكشف عن القبح الذي يستتر تحت الغطاء البلاغي. ومهمة النقد الثقافي الذي يسعى إلى رفع ستار البلاغة عن العمل الأدبي هي تبصيرنا بخطر "العيوب النسقية المختبئة تحت عباءة الجمالي" ومع أن الغذامي يحسّ أن حاجتنا إلى النقد الثقافي أكثر من حاجتنا إلى النقد الأدبي، إلا أنه يؤكد أن العمل على النقد الثقافي يجب أن ينطلق من النقد الأدبي لأن فعالية النقد الأدبي جُرِّبت وصار لها حضور في مشهدنا الثقافي والأدبي وقد توصلنا إلى أن الكثير من أدوات النقد الأدبي صالحة للعمل في مجال النقد الثقافي، وهو إذ يفعل هذا فإنه يؤكد، وبيقين معرفي، استحالة فصل النقد الأدبي عن النقد الثقافي ذلك أن العلاقة بينهما تتقاطع إلى حد كبير تماماً كما هو الحال بالنسبة للزواج الكاثوليكي الذي لا يمكن فصل صاحبيه إلا بعملية جراحية جدّ معقدة. وكيف يمكننا

الفصل بينهما وقد استطاع النقد الأدبي تحقيق إنجازات كبيرة على مر العصور، حتى غدا العلم الأكثر امتداداً والأعمق تجربة بين سائر العلوم في الثقافة العربية. كما أنه العلم الوحيد الذي حقق لنفسه استقلالاً نوعياً عن المؤثرات السلطوية، ولعل السبب في ذلك أنهم كانوا ينظرون إليه على أنه علم غير نافع، ولقد كان الشعراء يستهترون بالنقاد وباللغويين كما ورد عن الفرزدق وعن البحتري، ومن ثم، فهو غير سلطوي، بل ربما يكون شعبيا أو هامشيا، وفي الوقت ذاته فإن النقد الأدبي هو علم يتعامل مع المجاز والخيال وليس مع الحقيقة والواقع، وليس لـه دخل في أي حقيقة مهما كانت دينية أو سياسية أو تاريخية، ولقد نص القاضي الجرجاني والصولي على فصل ما هو أدبي عما هو ديني.

وفي عرضه لمشروع النقد الثقافي، يزعم الغذامي أن في الخطاب الأدبي، والشعري تحديداً قيماً نسقية مضمرة، تتسبب في التأسيس لنسق ثقافي مهيمن ظلت الثقافة العربية تعاني منه طالما زال قائماً، والحقيقة أن هذا النسق ظل غير منقود ولا مكشوف بسبب توسله بالجمال الأدبي، وبسبب عمى النقد الأدبي عن كشفه، مذ انشغل النقد الأدبي بالجمالي وشروطه، أو عيوب الجمالي، ولم ينشغل بالأنساق المضمرة، كنسق الشعرنة، على سبيل المثال لا الحصر. وإذا كان المقصود المصطلحي لمفهوم النسق المضمر مركزياً بالنسبة للغذامي، فإن ما يقصده به أن كل خطاب يحمل نسقين، أحدهما واع، والآخر مضمر، وهذا يشمل كل أنواع الخطابات، الأدبي منها وغير الأدبي، وغير أنه في الأدبي أخطر لأنه يتقنع بالجمالي والبلاغي لتمرير نفسه وتمكين فعله في التكوين الثقافي للذات الثقافية للأمة.

أدونيس

من جهة أخرى فإن الغذامي لا يطرح النقد الثقافي كبديل معرفي ومنهجي عن النقد الأدبي، قبل أن يمتحن أدوات هذا النقد بوصفه المصطلح المحور والمطور عن سلفه الأدبي، وستكون علامة الاستقلال العلمي والجدوى المعرفية هي فيما يحققه النقد الثقافي في مقابل ما يعجز عنه النقد الأدبي. ولا يشكك الغذامي في أن النقد الأدبي قد تعامل في تاريخه كله، قديماً وحديثاً وما بعد الحديث، تعامل مع أسئلة جمالية النص، بشكل جوهري، وأتبع ذلك بتقييد نصوصية النص، وجعل الأدبية قلعة محصنة بالترسيمات التي ظل النقاد يحرسونها على مدى قرون، ويبدون ويعيدون في شروط تمثلها وإقصاء ما لا تتحقق فيها تلك الشروط، وتحولت (الأدبية) إلى مؤسسة ثقافية متعالية وطبقية، واحتكر الشرط الإبداعي حسب شرط المؤسسة الأدبية، وتم تصنيف الذوق والتحكم في الاستقبال ومن ثم في الإنتاج، وجرى تبعاً لذلك إبعاد خطابات كثيرة، لا تحصى في أنواعها وفي عددها، حتى صار المهمش أكبر بكثير من

طه حسين

المؤسساتي، مع تقنين صارم لما هو جمالي، وتم احتكار حقوق التعريف والتصنيف للمؤسسة الاصطلاحية التي ظلت محروسة على مدى الزمن. الأمر الذي أحدث فصلاً طبقياً بين ما تتعامل معه المؤسسة الأدبية، وبين ما هو مستهلك جماهيرياً، وصار الجمالي

العقاد

عندما يغدو النقد الثقافي
حالة من الارتهان للغرب!!

نخبوياً ومعزولاً، كما جرى إهمال ما هو مؤثر وفاعل في عموم الناس، وانشغل النقد بالنخبوي والمتعالي، الأمر الذي جعل النقد قلعة جامعية معزولة وغير فاعلة في الناس، منذ أن شغلت عن الشعبي والجماهيري وتركت أسئلة الفعل والتأثير ولم تعبأ بحركة الأنساق، منذ كانت النصوص هي الأهم في عرف النقد الأدبي من غير أن تلتفت المؤسسة النقدية إلى الأنساق. ولأن النقد الأدبي لم يكن مهتماً بعدد من أسئلة النقد الثقافي، كسؤال النسق بديلاً عن سؤال النص، وسؤال المضمر بديلاً عن سؤال الدال، وسؤال الاستهلاك الجماهيري بديلاً عن سؤال النخبة المبدعة، ويتوج ذلك سؤال عن حركة التأثير الفعلية، وهل هي للنص الجمالي المؤسساتي، أم لنصوص أخرى لا تعترف بها المؤسسة، ولكنها مع هامشيتها هي المؤثرة فعلاً، وهي المشكلة للأنساق الثقافية العامة التي لا تسلم منها حتى المؤسسة بشخوصها ونصوصها. قلنا لأن النقد الأدبي لم يكن مهتماً بهذه الأسئلة شهدنا مجال النقد الثقافي، وهو مجال منسي فعلاً ومغفول عنه، ومن هذا المجال المهمل سوف تأتي وظيفة النقد الثقافي المعرفية. إلا أن التطرق للمهمل والمهمش، بنظر الغذامي، لا يكفي فيه مجرد الالتفاف الكريم والإنساني، بل إنه يدرك ضرورة التأسيس المنهجي والنظري لمشروع كهذا، سبقنا إليه باحثون جادون في ثقافة العصر، في أمريكا وفرنسا وغيرهما، وتأخرنا نحن فيه، ولهذا فلابد من تدارك الأمر والشروع في الدرس النقدي في مجال النقد الثقافي. لاسيما بعد تفشي الشواهد على نسقية الثقافة، من حيث أن كل خطاباتها قد تشعرنت وتفحلت، وهذا يشمل السياسي والاجتماعي

مثلما يشمل الفكري والثقافي، والشعر دوماً هو العلامة على هذا وهو حامل هذا النسق، لا بمعنى أنه هو السبب فيه، ولكن بمعنى أنه هو الدليل عليه، وهو المسوق لـه، ولقد اتخذت الثقافة الشعر وسيلة لتمرير أنساقها واستدامتها وغرسها لأن الشعر هو خطاب العرب الأول وهو ديوانهم وسجل ذاكرتهم، ولما يزل كذلك من خلال تغلغله في النسيج الثقافي حتى لقد أصبحت الخلايا والجينات الثقافية جينات متشعرنة، حسب الرؤية الغذامية، وهو ما يقتضي نقداً ثقافياً يكشف عن الأنساق ويعريها، ويتتبع تطورها في خطابات أخرى غير الشعر، بعد أن خرجت من المطبخ الشعري إلى المائدة الاجتماعية، وإلى سائر الخطابات والسلوكيات،

محمد عابد

مما يجعل الغذامي يقول: بفحولية الثقافية وتشعرن الأنساق الثقافية، أي إنها تحمل القيم الشعرية المجازية ذات العمق المستفحل، وهنا تكمن ضرورة النقد الثقافي إذ لابد من نقد هذه الثقافة وكشف تحولاتها ولعبة الأنساق فيها. هذه الدعوة التي يتبناها الغذامي ويدعو الآخرين للعمل عليها لا تروق لمحاوره الناقد السوري الدكتور عبد النبي اصطيف، والذي يرى فيها دعوة للمجتمعات العربية الحديثة لترك النقد الدبي، ومفارقته فراقاً لا لقاء بعده، هذا مع دفعها دفعاً باتجاه النقد الثقافي الذي يمتلك مفاتيح الإنتاج الأدبي العربي الحديث وأشكال التعبير الفنية الأخرى، وبالقدر نفسه يملك مفاتيح الكشف عن البنى الذهنية التي تحكم إنتاجه، وتحدد دلالاته. معتبراً في الوقت نفسه أن دعاة النقد الثقافي في المجتمعات العربية الحديثة والمعاصرة إنما هم قوم فُتنوا بما حققه النقد الثقافي

العدد

عبد النبي

في الغرب، بوصفه جزءاً مما بات يشار إليه في الأوساط الجامعية الغربية والأمريكية بـ "الدراسات الثقافية" **Cultural studies** فرأوا فيها الحل السحري لجميع مشكلات النقد الأدبي العربي الحديث، غافلين عن أن هذا النقد الثقافي ـــ على أهمية ما حققه من إنجازات ـــ لم يلغ دور النقد الأدبي في المجتمعات الغربية وغير الغربية التي ازدهر فيها، بل إن النقد الأدبي قد شهد في هذه المجتمعات ازدهاراً مماثلاً، وهو لا يزال يقوم بالكثير من الوظائف التي يودّ دعاة النقد الثقافي في الوطن العربي أن يسندوها إلى النقد الثقافي، ويختصر اصطيف كلامه بأن لكل من النقد الأدبي، والنقد الثقافي شأناً يغنيه، ولا يغني أي منهما عن الآخر، والمسألة هي في صدور أي نظام أدبي منشود، يتجسد في نظرية أدبية أو نقدية، عن النتائج الخاصة بأدب الأمة المعنية، التي يفترض بهذا النظام أن يحكمه ويفسره ويوجهه، لا في محاكاة النظم الأدبية الأخرى الخاصة بالتقاليد الأدبية والتي تصدر عنها. من جهة أخري، وفي معرض نقاشه لدعوة الغذامي، يرى اصطيف أن ثمة أموراً تضعف دعوة الغذامي إلى النقد الثقافي وتوهنها ولعل أبرزها، تصوّره الخاص جداً للنقد الأدبي، وهو تصور محفوز بغرضه، ولا يكاد يشركه فيه الكثيرون من النقاد العرب المعاصرين الذين لا يزالون يؤمنون بالنقد الأدبي وبقدرته على ممارسة وظائفه الحيوية في المجتمعات العربية الحديثة. كما أن ممارسته ذاتها للنقد الثقافي لا تعطي انطباعاً بالاطمئنان، نتيجة ما يعتورها من انتقائية مغرضة، ومواقف متكافئة الضدين، وما تنطوي عليه من أحكام ناجزة تحتاج إلى كثير من الجهود للتدليل على صحتها، وبالرغم من أن اصطيف يُلمحُ إلى مجانبة الغذامي للصواب بدعوته إلى النقد الثقافي وإحلاله محل النقد الأدبي، إلا أنه لا ينكر أن صاحب تلك الدعوة وهذا المشروع هو ناقد مجتهد مخلص يستحق دون شك أجراً كاملاً، ولعله مرشح كذلك لبعض أجر ثانٍ، لأنه قد أثار التفكير العربي الحديث في مسائل خطيرة، ولابد لكل تفكير من مثير، كما يرى محمد مندور، وإذا كان البعض قد أراد إحالة النقد الأدبي إلى التقاعد لبلوغه سن اليأس، فإن اصطيف لا يوافق على ذلك، فالمجتمعات الغربية المتقدمة لم تُحِل نقدها الأدبي على التقاعد، بل عمدت إلى تطويره وتوسيع آفاق تفاعله مع علوم العصر ومعارفه وفنونه، وهي تستعين بما يسمى "النقد الثقافي" لديها ليؤدي الوظائف الخاصة به فيها، وهي وظائف لا يشترك فيها النقد الأدبي ولا يجد كبير غضاضة في أن يرى وصيفه الثقافي يقوم بتأديتها. وبعبارة أخرى إن لكل من "النقد الأدبي" و"النقد الثقافي" وظائف خاصة به، وقد يستعين أحدهما بأدوات الآخر التحليلية، أو باستبصاراته، ولكنه لا يفكر لحظة في التنحي وإفساح المجال لـه ليأخذ مكانه ويؤدي وظائفه الخاصة به، وبالتالي حسب اصطيف، فليس ثمة من حاجة إلى خلق هذا التنافس الجذري بين هذين النشاطين المهمين، بل الحيويين، لتدبّر الإنتاج الأدبي والثقافي في المجتمعات الحديثة، الغربية والعربية على حد سواء، وبمقدار ما يُعجَب اصطيف بعمل الغذامي الذي ينطوي على تفكير عميق بواقع الأمة، وحرص كبير على تجاوز هذا الواقع، مع سعي جاد إلى شفع الهدم بالبناء، واجتهاد جريء لا يعوزه الإخلاص، إلا أنه يكاد يُشفق عليه مما وضعه نصب عينيه من

عبد الله

محمد

هدف نبيل، وبخاصة أنه تجاوز واقعاً ثقافياً يضرب جذوره في التاريخ العريق للأمة العربية، وطرح بدائل عما يسود هذا الواقع لا يمكن أن تتحقق من خلال مقترح متعجل لمفهوم لم يتضح تمام الاتضاح لصاحبه نفسه، وبالتالي فإن من الصعوبة بمكان توضيحه للآخرين، وإقناعهم بجدواه، ولاسيما أنه لا يقدم من خلال إجراء سليم معافى في البحث والتنقيب، ولا يقوم على مسح واسع وشامل لمعطيات كافية، يمكن أن يدلل من خلالها على صحة ما يذهب إليه، أو ما يطمح إلى إحلاله بديلاً لما هو قائم. هذه الاستماتة من قبل اصطيف في الدفاع عن النقد الأدبي، لا تروق للغذامي الذي بدا عليه أنه يقول بموت هذا النقد وانتهاء دوره، وهو إذ يقول هذا فإنما يقوله لأن المرحلة الراهنة تتطلب ذلك، كما أن تشبع النقد الأدبي قد أوصله إلى مرحلة من سن اليأس تجعل النقد يكرر ما قد قاله من قبل، وصرنا فعلاً نرى أن مقولة النقد الأدبي تكرر ذاتها، وتعيد قول ما قالته من قبل، وهذا أمر إذا بلغه العلم، أي علم، يكون في حكم المنتهي والمنجز، وإذا قال الشيخ أمين الخولي: "إن البلاغة العربية قد نضجت حتى احترقت" فإن الغذامي يرى أن النقد الأدبي قد وصل إلى هذا المصير.

بقي أن أشير أخيراً إلى أن الغذامي يستحق الشكر على دعوته لتبني النقد الثقافي لأنه استطاع تحريك الجو الراكد في المشهد الثقافي والنقدي العربي، بالرغم من أن شربل داغر اعتبر لبوساً جديداً لنقد قديم، واتهمته أمينة غصن بالنرجسية والتعالي، وتأسيس نسقه من تصورات قبلية وأحكام مسبقة، أقرب إلى يقين اللاهوت ومسلماته منها إلى الفرضيات الجدلية التي تنفتح على الافتراض واستعادة الافتراض، مستنتجة أن النقد الثقافي هو نقد نسقي أفقي لا عمودي وفي أفقيته تكمن ضديته. لا بل إن البعض اعتبر دعوته هذه لا تعدو كونها محاولة للرفع من أناه المتعالية المتضخمة.

رواية

إمبراطورية العالم الأعلى

يواصل الكاتب والأديب محفوظ أيوب جهوده الإبداعية في كتابة ما يسميه بـ(الرواية الحوارية)، وذلك من خلال إصداره لرواية جديدة تحت عنوان (إمبراطورية العالم الأعلى) وتدور حول عوالم التربية الحديثة في إحدى المدارس الثانوية للإناث وما تواجه من صعوبات ومعوقات.

جاءت الرواية في حوالي (250) صفحة من الحجم الكبير. وتأتي بعد أعمال أدبية عديدة منها:

زهرة في قبر (رواية - 1969) وبابل الخاطئة (رواية - 1970)، ونبي نينوى (رواية 1973)، والفاتح الأكبر (رواية - 1982)، وتدمر وروما (رواية - 1996).

237

مقاييس الجمال والجلال في .. التقابل الجمالي

محمد عرب

لقد تعددت أنواع الإعجاز وأشكاله التي ظهرت للبشر في القرآن الكريم. منها ما عرف منذ بدايات نزول الوحي، ومنها ما خفي في الماضي ولم يعرف إلا في عصرنا الحاضر بعد أن تقدمت العلوم، وطار الإنسان في مجاهل الفضاء.

فظهرت نظرية الانفجار الكوني لتفسير نشوء الكون وتطوره، وكذلك نظرية عودة الكون للانكماش والاجتماع بعد التبعثر والانفجار الكبير. وهما حقيقتان أشار إليهما الله فقال:

﴿ أو لم يرَ الذين كفروا أنّ السماوات والأرض كانتا رتقاً ففتقناهما وجعلنا من الماءِ كل شيءٍ حي أفلا يؤمنون... يوم نطوي السماء كطيّ السجل للكتب كما بدأنا أوّلَ خلقٍ نُعيده وعداً علينا إنا كنا فاعلين ﴾ (30 + 104 الأنبياء) فالإعجاز القرآني مستمر ويستمر إلى قيام الساعة. ولعل أول ما عرفه العرب من هذا الإعجاز هو بلاغة القرآن. وهم أهل البلاغة الذين اشتهروا بحبهم للكلمة، فكتبوا المعلقات بماء الذهب وعلقوها على الكعبة، أقدس أماكن العبادة عندهم، فتميزوا عن غيرهم من الأمم بهذا الحب للكلمة الجميلة، بدلاً من النحت أو الرسم أو فن العمارة الذي ساد في بعض الحضارات واشتهرت به. بينما كانت الكلمة المنحوتة بأفئدة الشعراء - أو شياطينهم - مفتاح قلوبهم، ووسام قبائلهم وقمة عزهم ومجدهم وافتخارهم، فكان الشاعر ملك القبيلة غير المتوج، لأن الشعر ديوان العرب"، المسجل لتاريخهم وحاضرهم وأحلامهم. ورغم كثرة الشعراء الذي سيظهرون في مثل هذا المحيط، فإن رهافة الحس النقدي لدى العرب في ذلك العصر، لم تتفق إلا على الاعتراف بكمال سبع معلقات أو عشر على أبعد تقدير، وهي ما زالت إلى اليوم موضع احترام النقاد وتقديرهم، كما إنها المثال الملهم للشعراء والمعجز بسبكه وبلاغته ورهافته. فالمعلقات هي ميزان الشعر الخالد الذي سيظل مقياساً للشعر العربي. وهي النموذج الذي يطمح كل شاعر للنسج على مثاله. وهذا دليل على علو الحس النقدي وارتقائه إلى مستويات عالية من الفهم الجمالي لعرب ذلك الزمان الذين سيفاجئهم الوحي

القرآني ببلاغته.
إنها البلاغة التي أدهشتهم وجعلتهم يحتارون في الحكم، هل هو شعر؟.. هل هو سجع؟
هل هو كلام البشر؟

في هذه الحالة سيلجأ الناس إلى حكمائهم وزعمائهم ونقادهم كما هي العادة لفهم هذا الأمر الذي ظهر بينهم، ويدعوهم متحدياً إلى تغيير دينهم، دين الآباء والأجداد، بكلام لم يألفوه، ولغة لم يعرفوها، وإن كانت لغتهم، فهو كلام إضافة لبلاغته وتأثيره في النفوس، فإنه خالٍ من الخيال الذي يعطي للشعر جماله وروعته. والذي جعلهم يقولون "أجمل الشعر أكذبه". فهو الصدق الذي نزل على قلب الرسول ﷺ الذي كان معروفاً بينهم بصدقه. وهو المتحدي ليس لمعتقداتهم فقط، بل لأساليبهم في الشعر والإيقاع والجمال والتأثير. فماذا سيقول الحكماء والزعماء والنقاد للعامة الذين ينتظرون تفسيراً لهذا الأمر الجديد لكي يحموهم من تأثيره؟.

لإدراك خطورة الموضوع، ومدى التأثير الذي شكله القرآن على قلوب تتأثر بالكلمة، وعقول خبيرة بفنون الشعر والنثر، يجب أن نتأمل في الاجتماع الذي عقده زعماء قريش الرافضون للإسلام للاتفاق على رأي موحد بشأن الوحي، الذي كانوا يخافون من تأثيره في أهل مكة خاصة، وفي العرب الذين سيأتون للحج بشكل عام. فكانوا يعدون العدة لصياغة دعاية مناسبة لمقاومة الإسلام ومنع انتشاره. فهو اجتماع على مستوى من الخطورة للحفاظ على دينهم، ولا بد أن تتفتق الأذهان عن وسائل كثيرة لمقاومة الدين الجديد. ربما كان الوليد بن المغيرة، أكثر المجتمعين حكمة، ولهذا رفض الدعاية الكاذبة التي ستنكشف بعد حين وبحث عن دعاية معقولة وقال للمجتمعين الذين عرضوا اقتراحاتهم حين قالوا "نقول كاهن. قال: لا والله ما هو بكاهن، لقد رأينا الكهان فما هو بزمزمة الكاهن ولا سجعه. قالوا: نقول مجنون، قال: ما هو مجنون، لقد رأينا الجنون وعرفناه، فما هو بخنقه ولا تخالجه، ولا وسوسته. قالوا: فنقول شاعر. قال: فما هو بالشعر

قالوا: فنقول ساحر. قال ما هو بساحر، لقد رأينا السحار وسحرهم، فما هو بنفثهم ولا عُقدهم. قالوا: فما نقول يا أبا عبد شمس؟ قال: والله إن لقوله حلاوة، وإن أصله لغدق، وإن فرعه لجناة، وما أنتم بقائلين من شيء إلا عرف أنه باطل، وإن أقرب القول فيه لأن تقولوا ساحر .. هو سحر يفرق به بين المرء وأبيه، وبين المرء وأخيه، وبين المرء وزوجته، وبين المرء وعشيرته"(1)

ألا يدل الحوار وهذه الشهادة على إعجاز الوحي الذي لم يبق أمامهم من سبيل لمقاومته غير نسبته إلى السحر؟. وكدليل آخر على الإعجاز الذي اخترق به القرآن القلوب والعقول في زمن لم يعرف فيه من إعجاز القرآن غير بلاغته المذهلة والصادقة نسوق القصة التالية. لقد جاء الشاعر الطفيل الدوسي زائراً إلى مكة. فخوفوه من الاستماع للرسول ﷺ. فماذا فعل لشدة خوفه من سماع القرآن ولو بالصدفة. تحدث الطفيل عما جرى معه فقال:

"فو الله مازالوا بي حتى أجمعت أن لا أسمع منه شيئاً ولا أكلمه، حتى حشوت في أذني حين غدوت إلى المسجد كرسفاً فرقاً من أن يبلغني شيء من قوله، وأنا لا أريد أن

أسمعه... فغدوت إلى المسجد، فإذا رسول الله ﷺ قائمٌ يصلي عند الكعبة.. فقمت منه قريباً فأبى الله إلا أن يسمعني بعض قولـه، فسمعت كلاماً حسناً. فقلت في نفسي: واثكل أمي، والله إني لرجل لبيب شاعر ما يخفى علي الحسن من القبيح، فما يمنعني أن أسمع من هذا الرجل ما يقول، فإن كان الذي يأتي به حسناً قبلته، وإن كان قبيحاً تركته.. فمكثت حتى انصرف إلى بيته، فاتبعته إذا دخل إلى بيته، دخلت عليه، فقلت: يا محمد: إن قومك قد قالوا لي كذا وكذا، للذي قالوا، فو الله ما برحوا يخوفونني أمرك حتى سددت أذني بكرسف لئلا أسمع قولك... ثم أبى الله إلا أن يسمعني قولك فسمعت قولاً حناً، فاعرض عليَّ أمرك فعرض الرسول عليَّ الاسلام وتلا عليَّ القرآن... فلا والله، ما سمعت قولاً قط، أحسن منه، ولا أمراً أعدل منه... فأسلمت، وشهدت شهادة الحق، وقلت يا نبي الله، إني امرؤ مطاع في قومي وأنا راجع إليهم، وداعيهم إلى الإسلام، فادع الله أن يجعل لي آية تكون لي عوناً عليهم فيما أدعوهم إليه. فقال عليه السلام: اللهم اجعل لـه آية" (2).

وسوف تسلم دوس كما أسلم الطفيل باستماعهم لبضع آيات من القرآن. إننا نسوق هذه الأخبار للمقارنة بين حالنا وأحوال الصحابة رضي الله عنهم. فرغم أن القرآن اليوم كله بين أيدينا، وترتله أجمل الأصوات الخبيرة بفنون التجويد، فإن أغلبنا لا يشعر بالإعجاز الذي شعر به العرب الأوائل بما فيهم المشركون الذين خافوا لقوة تأثيره من الاستماع إلى آياته، ونصحوا غيرهم بتجنب الاستماع إليه. فهي حالة نادرة وفريدة من التاريخ البشري. إذ كيف تحدث بضع آيات وسور كل هذا التأثير في النفوس قبل أن يكتمل نزول القرآن، وقبل أن يتبين للناس مشروعه الاجتماعي والاقتصادي والسياسي. هل ستكون الكلمة، كافية إلى هذا الحد لإحداث التأثير المزلزل، الذي سيغير حياة الكثيرين ومواقفهم وسيقلبها رأساً على عقب. وهذا ما حدث لعمر بن الخطاب رضي الله عنه الذي كان ينوي إيذاء الرسول ﷺ ولكن الظروف ساقته لردع أخته وزوجها عندما علم بدخولهم الإسلام، فدخل عليهم غاضباً وفي لحظة حين سمع القرآن تغيرت حياته وموقفه وسيرته ومصيره وذهب إلى رسول ﷺ مبايعاً على الإسلام، ومتحدياً لقريش بإشهار إسلامه وإسلام المسلمين. فكان إسلامه عزاً للإسلام. فهل سنفهم أسرار القرآن من خلال البلاغة كما فهمها الأوائل؟، أم من خلال علوم الطب والطبيعة والكون والفيزياء والكيمياء والجيولوجيا، ومعادلات الحروف وإشاراتها وما انكشف وينكشف في عصرنا من حقائق أشار إليها القرآن في كل العلوم، كدليل على إعجازه في المجالات التي قد لا يتذوق فيها العربي الإعجاز البلاغي، ويجهلها الأجنبي الذي لا يعرف اللغة العربية، فهل ستكفينا كل آيات الإعجاز التي عُرفت في عصرنا للتأكد من صدق القرآن وحامله؟ وهل يملك عرب اليوم التذوق الفني الذي كان يملكه الأوائل لفهم إعجاز القرآن في الجانب البلاغي؟

ربما لأن الكثيرين لا يملكون مثل هذه المعرفة التي نحن بحاجة إليها، وخاصة مع ظهور المدارس النقدية الحديثة، فقد قام د. حسين جمعة في كتابه "التقابل الجمالي في النص القرآني" بدراسة الظاهرة الإعجازية في القرآن ليفتح لنا الباب الذي دخل منه العرب الأوائل إلى هذا الدين برؤية جديدة تجمع بين أساليب النقد القديمة والحديثة، وتبني عليها المشهد الجمالي والإعجازي من جديد. فهل سينجح في إيصالنا إلى أسرار الإعجاز اللغوي بعد أن فقد أغلبنا هذه المعرفة، وغابت عنه هذه المشاعر والأسرار وسيطر على عقولنا وقلوبنا منطق العلم، وجفاف الحساب، ولغة الفنون الرخيصة والهابطة التي تخاطب الحواس وتهمل الروح.

-1-

سيقدم د. حسين خلال أربعة فصول، تمهيد وتنظير وتطبيق، 1 ـ ماهية التجربة الجمالية ومفهوم التقابل 2 ـ أساسيات القراءة الجمالية 3 ـ أشكال التقابل الجمالي وآلياته 4 ـ التقابل الجمالي في سورة الضحى. رؤيته الجمالية، بالاستناد. للنظريات الجمالية القديمة والحديثة، بعد غربلتها بعين متيقظة وخبرة بلاغية وجمالية متميزة، تستمد من التراث النقدي العربي أدواته وتجربته، وتأخذ من الجديد رحيقه لا قشوره، لاستعادة المشهد البلاغي والجمالي في النص القرآني. وقد سمى المنهج الذي سيسير على هديه "المنهج التحليلي التكاملي". فقال "آثرنا تبني منهج جمالي تكاملي تحليلي يستند إلى المناهج النقدية الحديثة ونظرياته ومذاهبه الأدبية ومزجنا بينها وبين ما ورثناه عن أجدادنا من دراسات لغوية وبلاغية وتفسيرية ونقدية وأدبية و... فكنا نهتدي بأدوات القدماء وتصوراتهم، ونلجأ إلى تمثل آليات المحدثين وإجراءاتهم النقدية المتطورة في قراءة النص القرآني وتحليله في صميم التجربة الجمالية" (3) فدراسة المؤلف كما صرح "تتبنى المرجعية التراثية من جهة؛ والانفتاح على الدراسات الجمالية الغربية الحديثة، وما نتج عنها من دراسات عربية من جهة أخرى... في نسق نقدي يجمع بين الاتصال والانفصال لإدراك لغة الجمال المرتبطة بروح هذه الأمة"(5) وحول مذهبه في النقد قال: "انتصرنا لمصطلح التجربة الجمالية على غيره من المصطلحات، باعتباره يجمع بين الذاتية والموضوعية، ويتصل بالنظريات النقدية القديمة والحديثة وبالمذاهب... فالتجربة الجمالية ليست علماً بالمعنى الدقيق ولا موقفاً إيديولوجيا نظرياً، ولا مبدأ خلقياً دينياً؛ ولا انفعالاً نفسياً، ولا صلة مع الموقع الاجتماعي... إنها منهج نقدي جمالي يلبي الحاجات الجمالية للروح والنفس والعقل ويتجه نحو الموضوع المعرفي والفني والأدبي المتكامل. وسبيله النفاذ من الحواس إلى العقل، ومن الذاتية الفردية إلى الروح الجمالية للمجتمع والثقافة، ومن الانطباع الانفعالي إلى المعرفة الموضوعية... فالتجربة الجمالية ثمرة رهافة الحس ودقة التذوق. والموهبة الناقدة الفاحصة. والخبرة والثقافة والتمييز بين مناهج النقد ومدارس الأدب واللغة و... النظريات المتعددة"(6)

ويبدو أن المؤلف يضعنا أما ميزان جديد بدمجه لكل النظريات النقدية في نظرية واحدة هذا ما يظهر من رفضه للموازين النقدية أو وقوفه منها على مسافات متعددة، وإن أيد استخدامها بقدر محدود. ولكن هذه النظرية لن تتضح معالمها إلا من خلال النص كله، وهي كما يبدو تعتمد في رؤيتها الجمالية لآراء النقاد القدماء أكثر من استنادها للمفاهيم الجمالية الحديثة. فلماذا آثر المؤلف هذا الاختيار؟ هل لأسباب عاطفية، أم لأسباب عقلانية؟

.2.

إن المؤلف عرض أمامنا التراث النقدي العربي لكي يبرر ما توصل إليه من أحكام. وهو تراث غني بمقولاته وحتى مدارسه النقدية. وهو فوق ذلك تراث مسروق ومنهوب ومنتج بأسماء عربية لامعة دون إشارة لأصحابه الحقيقيين، عن تعمد، أو عن جهل بأسماء الذين أنتجوه. إذ "ربما أخذ هيغل ـ كما يبدو لنا ـ كل ما أنجزه ابن طباطبا دون أن

يشير إليه حين قال فيه (ستيس) لقد ذهب هيغل إلى أن كل عمل فني يتألف من معنى روحي وتجسيد حسي". وتبنى ستيس هذا الرأي دون إشارة أيضاً إلى ابن طباطبا" (7).

وذلك في تعريفه للجمال الذي يتطابق في مضمونه مع قول ابن طباطبا "الكلام الذي لا معنى لـه كالجسد الذي لا روح فيه"(8). وقد سلك شيلر على نفس الخطة بتجاهل ابن طباطبا "ولعل شيلر (1759 - 1805م) لم يختلف في وظيفة الجمال عن مذهب ابن طباطبا - بيد أنه لم يشر إليه"(9)

وما يستخلصه المؤلف بعد عرضه لنظريات النقاد العرب "أن القدماء من النقاد والفلاسفة والبلاغيين العرب كانوا سباقين على إثبات نظراتهم الجمالية النقدية التي مارسوها على الموضوع الجمالي والأدبي فميزوا الغث من السمين والجيد من الرديء، والحسن من القبيح و... باعتبار ارتباط الشكل بالمضمون، المعنى؛ ثم بالهدف/ الغرض، ثم بالموضع/ السياق أو المحل، من خلال ترتيب دقيق لنظام جمالي متناسب ومتناغم ومنسجم و..."(10). وسيؤكد الاستنتاج مرات عديدة خلال الكتاب "فاللذة الجمالية التي تبناها النقاد العرب - ولا سيما ابن طباطبا ومن بعده عبد القاهر الجرجاني - تعتمد على الرهافة الحسية والتذوقية بما تثيره خصائصها الطبيعية في النفس من تأثير تتلقفه النفس بوساطة الحواس ثم ينتقل بهذه المنافذ إلى عملية عقلية تستجيب للذة الحسية الانفعالية... وتمزج بين الجسد والروح؛ أي بين طبيعة الفن ووظيفته، أياً كان نوع الفن... ما يجعل التجربة الجمالية لفهم الشعر عند العرب القدماء نقاداً و بلاغيين ولغويين ذات جوهر بديع وسام في إبراز القيمة الجمالية لنص ما، أو للأدب كله. وبهذا كله وفقوا بين ما جاء به أرسطو وما جاء به أفلاطون في إطار أحكامهم الجمالية على الشعر العربي فلم يتخلوا عن محاكاة أرسطو ولا عن مثالية أفلاطون. ولعل فيما قدمه المرزوقي (ت 421 هـ) يعد خلاصة لأفكار العرب السابقين لـه، ولاسيما ابن طباطبا الذي استشهد بآراء لـه ولغيره، ومن ثم استخلص عمود الشعر من سابقيه فكانت سبعة أبواب، ولكل باب معيار، والأبواب مرتبة كما يأتي:

1 - شرف المعنى وصحته. 2 - وجزالة اللفظ واستقامته. 3 - والإصابة في الوصف. 4 - والمقاربة في التشبيه. 5 - والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن. 6 - ومناسبة المستعار منه للمستعار لـه. 7 - و مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما"(11) وهكذا نجح المرزوقي في تقديم عناصر الجمال برؤية نقدية صالحة لعصرنا كما كانت صالحة للماضي "فالمرزوقي بقيم رؤيته الجمالية النقدية من خلال مفهوم التوفيق والتجانس بين جماليات البلاغة واللغة وبين جماليات النقد في ضوء نظام الكلام وصياغته وترتيبه وفق مشاكلة اللفظ للفظ وحسن اقترانها وملابستهما للمعنى على أفضل تعديل وتقسيم بين أجزاء الكلام دون أن يقع في التقديم أو التأخير المؤدي إلى التعقيد أو الغموض، ودون أن يركب الكلام بعضه بعضاً.. وهذا ما نفذ إليه أمير المؤمنين عمر - من قبل - في مفهوم المعاظلة في الكلام والابتعاد عن الوحشي الغريب.

وبهذا التصور فإن النظرية الجمالية للمرزوقي متأصلة في الثقافة العربية لأنها تستند إلى نظام التركيب السهل ذي البهاء والرونق والذي يقترن بنظام الصورة البعيدة الإيحاء بوساطة الاستعارة أو التشبيه أو الكناية أو ... فإذا كان نظام الكلام يبعد التركيب عن السماجة والمعاظلة فإن الصور البلاغية توشيه بجمال فتان... وبهذا كله خرج إلى حكم

جمالي يستوفي أقسام البراعة في الشكل والمضمون، ليصل إلى مفهوم الجميل بكل أنماطه وخصائصه من جهة ما يحققه من قيمة اللذة والفائدة"(12).

وفي هذا السياق سيقدم لنا هذا النص المعبر للجرجاني الذي يختصر ويحدد شروط البلاغة في كتابه "دلائل الإعجاز" حيث يقول "فإذا رأيتهم يجعلون الألفاظ زينة للمعاني وحلية عليها، أو يجعلون المعاني كالجواري، والألفاظ كالمعارض لها؛ وكالوشي المحبّر واللباس الفاخر والكسوة الرائقة إلى أشباه ذلك مما يفخمون به أمر اللفظ، ويجعلون المعنى ينبل به و يشرف فاعلم أنهم يصفون كلاماً قد أعطاك المتكلم أغراضه فيه من طريق معنى المعنى؛ فكنّى وعرّض؛ ومثّل واستعار ثم أحسن في ذلك كله وأصاب ووضع كل شيء منه في موضعه وأصاب به على شاكلته"(13) فماهية الجمال لدى الجرجاني كما قال د.حسين "إنما هي تجسيد للذوق ورهافة الحس الممزوج بالنشاط الفكري البعيد عن العفوية واللاوعي؛ باعتبارها ليست نسخاً للواقع... وإنه يحتاج إلى دراسة جمالية متخصصة به"(14). وذلك لأهمية الجرجاني في مجال النقد.

إن المؤلف د. حسين يعيد إلينا عصارة آراء النقاد العرب الجمالية لكي نتذوقها ونعرف حلاوتها واكتمالها في الشكل والمضمون مما يجعل أي إضافات جديدة هي غالباً من قبيل التكرار والتشويه. وهذا ما رآه في أغلب الدراسات الجمالية الغربية التي "مال أغلبها إلى الشكل دون المضمون، واعتمدت الإدراك العقلي غالباً لفهم العناصر الجمالية والحكم عليها.. ولم تقم معظم الدراسات الجمالية الغربية قيمة للحكم الديني الأخلاقي - غالباً - بما في ذلك أن سوريو".

بينما يعتبر د. حسين "إن القيم الخلقية والدينية تصبح أحد أجزاء علم الجمال؛ وإن لم تدخل مباشرة في معايير الحكم على جمالية الموضوع عند الغربيين، ثم عند النقاد العرب المحدثين الذين جروا وراء مفاهيم الجمال الغربية ودراساتهم، واحتذوها حذو القذة بالقذة؛ ولو دخل الغرب جحر ضبّ لدخلوه. فالقيم الخلقية لم تقلل من قيمة مرتكزات التجربة الجمالية على براعة الشكل والدقة وترتيب النظام وروعة التصوير وتناغم الإيقاع مع الشكل والمضمون بل زادتهما جمالاً"(15).

مع ذلك فإن نظرية الالتزام في الأدب، ورفض نظرية الفن للفن، هو اتجاه سبق الإسلام، وتحاور الفلاسفة اليونان حوله، وطرد أفلاطون من جمهوريته الشعر والأدب غير الملتزم الذي يتعرض للآلهة بسوء أو للأخلاق، ورفض الغناء والموسيقى التي لا تساعد على تصعيد الروح وبناء القيم. ولم يغب الجدل حول هذا الموضوع في عصرنا الراهن، وكان إلى فترة قريبة الميزان المعتمد للحكم على أي عمل أدبي في الدول الشيوعية والنظم الاشتراكية. وإن كان التوحيدي كما رأى الدكتور حسين سباقاً في رؤيته الجمالية لأقطاب الجمال الماركسي ومن ذهب مذهبهم"(16) حيث اعتبر المنفعة وتأثر الحواس أحد عناصر الجميل.

ولكن دون خلط "بين الجانب النفعي والجانب الأخلاقي" كما فعلت النظرية الماركسية حسب رأي المؤلف. وقد أشار المؤلف إلى أسلمة نظرية الفيض الأفلوطينية على يد الفارابي. وعلاقتها بالفهم الجمالي للوجود "ما يعني أن الجلال يبدأ بالجمال المطلق ويتدرج نزولاً إلى الجمال الحي". وبهذا كله نجد أن الرؤية الجمالية عند عدد من فلاسفة العرب وبعض النقاد والبلاغيين قد ارتبطت بمفهوم واجب الوجود، أي الله"(17). وإذا كان الفارابي قد أسلم النظرية الأفلوطينية، فإن من قام بتصحيحها لكي تتوافق مع

حقيقة الوجود ومكانة الإنسان في الكون هو ابن عربي. فأفلوطين اعتبر أن الفيض الإلهي تدرج من مستوى إلى آخر بترتيب تنازلي من العقل إلى النفس إلى المادة مما جعل العالم الممزوج بالمادة مصدراً لكل فساد وشر في العالم. وهذا ما أوضحه د. عبد الرحمن بدوي في قراءته للفكر الأفلوطيني فقال "وكل ما يمكن أن يقال عن مذهبه هذا هو أنه قال بوجود إضعاف مستمر عن طريق فكرة التدرج النزولي للمعقول، وهذا الإضعاف المستمر لابد أن ينتهي إلى القول بوجود شيء قد خلا من المعقول، وهذا الشيء هو الهيولي، ولما كانت هذه الهيولى هي مبدأ السلب، والسلب هو الشر، فكأن الهيولي بوصفها الحالة النهائية للمعقول لابد أن تكون مصدراً لوجود ما، هي مصدره وهو الشر"(18).

ومع ذلك فهو ليس شراً خالصاً إذ رأى فيه أفلوطين إمكانية للخير، ولكن القرآن قال إنه خلق الإنسان في أحسن تقويم، وسخر لـه السماوات والأرض لمكانته في الوجود، فبظهوره ظهر كمال الفيض الإلهي، وليس نقصه كما اعتقد أفلوطين. وهذا ما أدركه ابن عربي. فقال "في الإنسان قوة كل موجود في العالم، فله جميع المراتب ولهذا اختص وحده بالصورة فجمع بين الحقائق الإلهية وهي الأسماء وحقائق العالم... فكان الإنسان أكمل الموجودات... فكل ما سوى الإنسان خلق، إلا الإنسان فإنه خلق وحق. فالإنسان الكامل هو على الحقيقة الحق المخلوق به، أي المخلوق بسببه العالم" (19). وهكذا يكون الفيض النازل بازدياد وأكثر كمالاً إن قبلنا مفهوم نظرية الفيض. وهذه النظرة لها علاقة بالفهم الجمالي للوجود. فالمسلم يبصر فيه الجمال والكمال الذي تجلى بشهود الحقيقة المحمدية التي عليه أن يسعى لتجسيدها في نفسه. وهي نظرة تدعو للتفاؤل، والعيش في العالم، وليس الزهد فيه، والهرب منه. بل وإلى الاستمتاع بجماله لأن "الله جميل يحب الجمال" "ومن حرم زينة الله" ولكن دون إسراف، لأن الجمال الحقيقي هو كمال المعرفة أي "الإنسان الكامل وليس "الإنسان الحيوان - الذي - رتبته من الإنسان الكامل رتبة خلق النسناس منه" والفرق "أن للكمال رزقاً إلهياً لا يناله الإنسان الحيوان وهو: ما يتغذى به من علوم الفكر... والكشف والذوق والفكر الصحيح" (20).

إن كل هذه المعطيات النقدية التراثية الحاضرة في الفكر المعاصر هي التي أغرت المؤلف لاستخدام النظريات النقدية العربية القديمة في استخدام مفهوم التقابل الجمالي وتطبيقه على النص القرآني. وهذا المفهوم البلاغي أرسى قواعده كما يقول حازم القرطاجني (ت 684 - 1286 م) وتوسع في شرحه ووضع أسسه الزركشي الذي كان "علماً في التنظير للمقابلة، وتطبيقاتها المتعارضة التي سبق بها (كلود ليفي شتراوس) وغيره"(21).

وهذا رأي أبداه د. عبد الكريم اليافي في كتابه "دراسات فنية في الأدب العربي" المنشور عام 1963. حيث أشار إلى الأضداد في الصور الشعرية عند أبي تمام، والتي سبق بها هيغل في فلسفته فقال "حين نطالع شعر أبي تمام نجد أنه قد سبق هيغل وأمثاله من الفلاسفة بعصور طويلة فشق طريق الديالكتيك المستند إلى صراع الأضداد"(22). وكل هذه الشهادات تؤيد الطريق الذي اختاره د. حسين باعتماده على التراث كأساس لتقديم نماذج من صور التقابل الجمالي في القرآن التي لا يمكن أن تفهم كما قال ابن قتيبة (ت 276هـ) إلا للخبراء في العربية "إنما يعرف فضل القرآن من كثر نظره، واتسع علمه،

وفهم مذاهب العرب وافتنانها في الأساليب" (23). ومع ذلك فإن د. حسين ورغم إعجابه بأساليب النقد العربية وكفايتها وهو رأي قال به العديد من النقاد. إلا أنه يستعين بأساليب النقد الحديث كما قال "إننا نتطلع إلى تحليل العديد من النصوص القرآنية آيات، وسوراً، وفق منهج جمالي يتكامل مع المناهج الأخرى، كالواقعي والسياقي والبنيوي والسيميائي وغيرها إنما نتوقف مطولاً أمام طبيعة القرآن المعجزة حروفاً وكلمات وجملاً، في بنيتها وأنظمتها وأساليبها... ومن ثم نربطها بوظيفة المضمون وأهدافه الكبرى لإدراك جمالية المضمون وما ينتهي إليه من غايات خلقية"(24).

فهل سينجح المؤلف في الاستفادة من كل المدارس النقدية في اكتشاف عناصر التقابل الجمالي في النص القرآني، وما تدل عليه على اعتبار أن البلاغة والجمال هو أحد وجوه القرآن وليس غايته؟.

— 3 —

يدرك المؤلف أن المهمة شاقة، بل إنها مستحيلة إذا كان المقصود منها الإحاطة بأبعاد النص القرآني من الناحية الجمالية أو البلاغية فقط. ولهذا فإن المؤلف منذ البداية وهو يتأمل "لغة النص القرآني" أبدى اعتذاره عن بلوغ هذا الهدف وإن لم يخف طموحه بالوصول إلى أبعاد لم يسبق إليها. ولهذا قال "مهمتنا - دون مراء - مشوبة بصعوبات جمة ومخاطر كثيرة، ومزالق أعظم.. ليس باعتبار النص القرآني نصاً إلهياً معنى ونظاماً فقط، وإنما باعتبار قدرتنا التي تقصر عن الإحاطة بكل أسراره ورموزه وسياقاته التأويلية ولاسيما في المتشابه. وكل تجربة بشرية تبقى قاصرة عن إدراك المستوى الأرحب للمثال المرسوم فيه.. وفي ضوء ما تقدم نحسن الظن فيما نحن مقبلون عليه ومتفائلون في اجتهادنا الذي يرتشف من شهد جمالية اللغة القرآنية أسلوباً في الدرس والتحليل لم يقع عليه النظر بصورته التي نتوخاها لـه.. من قبل"(25). وهكذا سيبدأ المؤلف عمله البلاغي والجمالي بهذا الاجتهاد والحماس المتوخي للاكتشاف. إنها المحاولة القلقة والطموحة التي ستجول في آفاق جمال النص لغة وأسلوباً ومعنى وهدفاً وعلماً وحكمة وقراءة وإيقاعاً. وفي كل مرة سيكون الاكتشاف جميلاً ومتصاعداً من الجميل إلى الجليل. وسيتبين للمؤلف في ملاحظة ذات دلالة أن القرآن إضافة لإعجاز أساليبه فإنه يتميز بجمال الإيقاع وروعته التي يدركها القراء من كل المستويات. وهو إعجاز يضاف إلى إعجازه اللغوي. ولتوضيح هذا الجانب من جمال القرآن وبلاغته في الإيقاع، قال "نحن لا نشك في أن القارئ الواعي المتمكن من النص الأدبي يمكنه أن يجعل الإيقاع ذا فعالية مثيرة؛ وملبية للوظائف الجمالية المتنوعة، على حين أن القارئ العاجز الضعيف والجاهل يسيء إلى الإيقاع وينفر السامع منه... وهذا ما لا نراه في النص القرآني لأن الإيقاع فيه قائم على معايير منضبطة وليس صورة للتعويض عن عجز أو ضعف أو جهل أو قصور في اللفظ أو المعنى.. إنه جزء من البنية النسقية، وليس زينة تغطي عيباً أو فكرة باهتة؛ أو تسد ثغرة هنا أو هناك فالمتلقي العلمي والمثقف؛ العالم والجاهل، الصغير والكبير، الرجل والمرأة.. يتلقى القرآن في صميم وَحْدَه ترتيب النظام الإيقاعي للتلاوة والتجويد، وإن تميزت ماهية الصوت وحجمه، وموجته و ... عند أي منهم"(26). ولهذا "فإن الاستجابة الفطرية لجماليات الإيقاع القرآني تتحقق عند الأطفال والناس العاديين بمثل ما تتحقق عند العلماء والموهوبين والمثقفين، وإنما تختلف بدرجة الإدراك التصوري للإيحاءات البعيدة الناتجة عن الخبرة والثقافة" (27). إنها ملاحظة تدعو للانتباه والتأمل.

إننا لم نحاول تقديم التطبيقات النقدية العديدة التي حاول المؤلف من خلالها إبراز العناصر الجمالية التي تظهر في كل آية وسورة، وفي مكان الفاصلة التي يتم بها ضبط الإيقاع الجمالي والبلاغي، وما يؤديان إليه من تأثير وإيحاء في النفوس. وتركنا للقارئ هذه المهمة عند قراءته لنص المؤلف الذي سيدخلنا في قراءة جديدة للقرآن، ربما ستعيد إلينا بعض ما أدركه العرب الأوائل من مشركين ومسلمين. ويكفي أن نتذكر بأن النص القرآني ببلاغته كان هو السبب المباشر لإيمان العرب الأوائل. والآن عندما يتصدى النقاد للكشف عن عناصر هذه البلاغة ربما سنستعيد شيئاً من ذكريات الماضي حين كانت تخفق القلوب وتخضع النفوس للكلمة المؤثرة والقادرة على إحداث كل هذا الانقلاب الذي حدث في حياة أمة، ومصير عصر وإمبراطوريات وقارات وما زال يؤثر حتى دون أن ندرك هذا الجمال الذي لا يعرفه إلا الناقد الخبير، والذي حاول د. حسين مشكوراً، أن يرمينا في لججه لنكتشف ما لم نكن نعرفه في إيقاع الكلمات وتدلي معانيها بالثمار اليانعة التي تخطف القلوب، وتصعد بالأرواح إلى سمو المعاني، ومصير الإنسان القادم. وإننا مهما قلنا عن سر هذا التأثير بلاغياً وجمالياً فلن ندرك سر كل هذا التأثير، ولكننا بفهم العناصر البلاغية والجمالية سندرك بعض الأسرار التي أثرت ومهدت لوقوع الانقلاب العظيم والدائم الذي ظهر في موقع جغرافي كان يفتقر إلى كل عناصر القوة لبناء دولة وأمة مترامية الأطراف كالأمة الإسلامية التي جابهت أقوى الإمبراطوريات في الماضي كما تجابه اليوم أخطرها وأقواها وهو الحلف الصهيوني الأميركي.

-4-

أخيراً إننا ندرك كما أدرك المؤلف د. حسين صعوبة القراءة الجمالية للقرآن، وهي قراءات لصعوبتها، واختلاف الآراء والأذواق بشأنها لا يظهر منها على الساحة الفكرية إلا النادر والقليل. ولهذا سنختتم هذا البحث بعرض بعض الأفكار التي توصل إليها المؤلف من هذه القراءة، والتي تعبر عن مستوى رؤية المؤلف للنص، لأنها رؤية وليست نقداً ولا حكماً.

سيكتشف المؤلف من خلال دراسته للبنية الإيقاعية التقابلية للنص القرآني أن "البنية التركيبية اللغوية في مفهوم التقابل الجمالي تشكل المستوى الأول ثم يأتي المستوى الثاني البلاغي والإيقاعي ليعمق جاذبية البنية اللغوية ويقوي مهمتها في الوظائف والأهداف التي تنطوي عليها بكل دقة وفعالية. وهذا كله يجعل البنية الإيقاعية في سياق التشكيل الجمالي التقابلي أداءً وتعبيراً وتدويماً ونغماً موحياً في ضوء ترديد الصوت المفرد أو المركب، ويتماهى النغم في ثوب البنية اللغوية بثوب شفاف، ومهيب.. لأنه يمنح النص تشكيلات جمالية رائعة. ويصبح وحده أساس التقابل في الاتزان والوحدة والتعدد في نظام قائم على التناسب والتناغم والانسجام.."(28). وسوف يختم د. حسين بحثه، إضافة إلى ما قدمه من قراءات لبعض الآيات، بدراسة خاصة لسورة "الضحى" ستستغرق حوالي ثمانين صفحة من 219 وحتى 295. وهي قراءة سيضطر فيها المؤلف إلى تكرار بعض استنتاجاته بسبب سعة المساحة التي خصصها لنص قصير، وإن كانت مثل هذه السعة والمساحة تدل على غزارة فكر المؤلف وتنوع رؤاه وتجددها، فالإطالة وإن كانت تكشف عن العجز، فهي أيضاً تكشف عن الإعجاز في رؤية ما لا يرى في نص قصير ومحدود الكلمات. وسوف يرى المؤلف في سورة "الضحى" نموذجاً من نماذج الكمال القرآني الذي احتوى

على مقدمات الشعر الحديث من حيث البنية الإيقاعية وإن كان ليس هذا غرضه وهي إشارة كان قد عرض لها الشاعر نزار قباني في كتابه "الشعر قنديل أخضر" معتمداً على سورة "مريم"في عرض بعض عناصر الإيقاع الجمالي في القرآن. وفي السياق قال د. حسين مستفيداً من قراءته الإيقاعية لسورة "الضحى" "فالنقاد المحدثون - أمثال نازك الملائكة - ذهبوا إلى التنظير للأوزان الممزوجة، ومن ثم جرى الشعراء المحدثون في إيقاعاتهم للمزج بين أوزان خليلية عديدة لخلق إيقاعات جديدة لأشعارهم كما يزعمون، إمعاناً منهم بالثورة على القديم الموروث من الإيقاعات التقليدية وأوزانها... بل إن بعض الشعراء المحدثين قد مزجوا بين نظام التفعيلة، ونظام البيت التقليدي، ومنهم من تعدى هذا إلى المزج بين الشعر والنثر، في إطار ما أطلق عليه (الشعر التجريبي) ورأوا أنه وحده يمثل الشعر الجديد لأنه ليس متابعة للقديم.

ثم نفضوا أيديهم من الانسجام والإئتلاف إلى مفاهيم الاختلاف وحدها.. ولما نسوا أساليب النص القرآني فيما بنيت عليه إيقاعاته من مزج بين نظام الشعر والنثر مع الجمع بين إيقاعات تنتمي لأوزان عدة - دون أن تكون النية مقصودة للشعر أو للنثر - ولما ظلت هذه الأساليب تقوم على جماليات التقابل في الاختلاف تناسباً وائتلافاً صممنا على تذكير هؤلاء بأن النص القرآني هو الذي أبدع هذه الأشكال الجمالية قبل أن ترد على خواطرهم" (29). " ثم إن هذه السورة + أي الضحى + وغيرها أحدثت طرائق جديدة في البناء منذ البداية حتى النهاية، فسبقت الشعر الحديث في خصائص كثيرة، بمثل ما كانت منطلقاً لنشأة الموشحات الأندلسية" (30). "فهي النموذج الرائع كغيرها من نماذج القرآن التي انفتحت على رؤى جديدة حطمت أو غيرت ما عرف منها في الأدب والفن عند العرب... فقد حطمت البنية المعمارية للنص الشعري، وجاءت بطرائق جديدة سبقت بها الشعر الحديث كما هو عليه الحال في مفهوم السطر الشعري، أو في مفهوم الهيكل المعماري كالهيكل الهرمي والذهني.. باعتبارهما شكلين من أشكال البنية المعمارية للشعر الحديث؛ علاوة على الهيكل المسطح"(31)

إنها قراءة جمالية حاول من خلالها د. حسين أن يكشف عن إعجاز النص القرآني من خلال اللغة والبناء الفني، و إن كان كما قال الشيخ محي الدين بن عربي ما "من آية في كتاب الله تعالي... إلا ولها ثلاثة أوجه جلال وجمال وكمال. فكمالها معرفة ذاتها وعلة وجودها وغاية مقامها، وجلالها وجمالها معرفة توجهها إلى من تتوجه إليه بالهيبة والأنس والقبض والبسط والرجاء. لكل صنف شرب معلوم منها" (32). وفي كل هذه المستويات فإن نصيب البشر هو العجز عن إدراك الكمال الإلهي. ولكن لبعضهم من الحكمة ما يجعلهم يعترفون بهذا العجز، وبهذا الاعتراف يصبحون حكماء "فالعجز عن درك الإدراك إدراك" كما قال أبو بكر الصديق رضي الله عنه. إذ كيف ستدرك أسرار كتاب وقف أمامه أهل البلاغة حائرين، ووقف علماء الطبيعة والباحثون عن أسرار الكون ونظامه مذهولين، وهو يفاجئهم في كل مرة بإشاراته الموجزة إلى ما ظنوا أنهم اكتشفوه ولم يسبقهم أحد إليه. فكيف بالمتأمل لجمال القرآن ومعانيه، وهو مدرك لعناصر البلاغة ومواصفات الجمال ومقاييس النقد. من المؤكد أنه سيصاب بالحيرة والذهول، ولن تسعفه كل قواه وعلومه إلا للهيبة التي سيرافقها الرجاء برحمة الله التي وسعت كل شيء لرؤية البناء العظيم الذي كونته كلمات العرب وحروفهم، وجعلته منبعاً للجمال والمعرفة والنظام والقيم والأخلاق. وجعلت منه روضة يانعة لكي يقطف منها الكبير والصغير. والعالم والجاهل، وأولو الألباب وأصحاب البلاغة، وكل واحد سيقطف على قدره وليس على قدر

القرآن الذي لا تنتهي ثماره ولا يظهر جماله وروعته إلا لأهل الجمال. ويكفي المؤلف د. حسين شرف المحاولة وإن اختلفت الآراء حول أهمية كتابه، فإنه ما حاول أن يشير إلا إلى ما رأى وشاهد ويكفيه أنه شاهد واستدل وحاول أن يكون دليلاً في باب لا يغلق ولا ينتهي عند الورود التي قطفها كل أصحاب البلاغة، حيث سيجد كل ناقد وخبير وباحث عن الجميل ما يقطفه دائماً وأبداً. فهو الكتاب الذي لا تنقضي عجائبه. والذي قدم لنا مؤلف كتاب "التقابل الجمالي" باقة جميلة ورائعة مما رآه.

المصادر والمراجع

(1) - ابن هشام - السيرة النبوية، ص 204/ ج1 - دار احياء الكتب العربية - القاهرة
(2) - ابن هشام - السيرة النبوية ص 22/ ج2
(3) د. حسين جمعة - التقابل الجمالي في النص القرآني، ص 10 - دار النمير - الطبع الأولى 2005 - دمشق
(4) - المرجع السابق، ص 65.
(5) - المرجع السابق، ص 65.
(6) - المرجع السابق، ص 63.
(7) - المرجع السابق، ص 38.
(8) - المرجع السابق ، ص 38.
(9) - المرجع السابق، ص 39.
(10) - المرجع السابق، 49.
(11) - المرجع السابق 39.
(12) - المرجع السابق 40.
(13) - المرجع السابق 42.
(14) - المرجع السابق 43.
(15) - المرجع السابق 56.
(16) - المرجع السابق 48.
(17) - المرجع السابق 52.
(18) - عبد الرحمن بدوي - موسوعة الفلسفة - ص 206/ ج1 - المؤسسة العربية للدراسات الطبعة الأولى، 1984 - بيروت.
(19) - د. سعاد الحكيم - المعجم الصوفي - ص 162 - ندرة للطباعة - ط اولى، 1981، بيروت.
(20) - المرجع السابق - ص 156.
(21) - د. حسين جمعة - التقابل الجمالي، ص 188.
(22) - المرجع السابق، ص 83.
(23) - المرجع السابق، ص 105.
(24) - المرجع السابق، ص 106.
(25) - المرجع السابق، ص 106.
(26) - المرجع السابق، ص 134.
(27) - المرجع السابق، ص 138.
(28) - المرجع السابق، ص 195.
(29) - المرجع السابق ، ص 288.
(30) - المرجع السابق، ص 295.
(31) - المرجع السابق، ص 295.
(32) - محي الدين بن عربي - رسائل ابن العربي، ص 16/ الجلال والجمال - دار احياء التراث العربي. بيروت

مكتبة الإسكندرية وبشائر جديدة

علي المزعل

لقد لعبت المكتبات العامة على امتداد التاريخ دوراً هاماً وبارزاً في التنمية الثقافية والبشرية، ومع تقدم التقانات الحديثة والتوسع اللامحدود لمختلف فروع المعرفة.. بات وجودها أمراً ضرورياً لأي مشروع نهضوي وثقافي، حتى إن العديد من مدن العالم عُرفت بمكتباتها التي أضحت من المعالم البارزة التي لا يمكن لأي زائر أن يتجاوزها، ...بل إن بعض المكتبات صارت محجاً للمثقفين يقصدونها من بقاع العالم المترامية.

وفي الوطن العربي ظهر الاهتمام باكراً في تصنيف الكتب وإنشاء المكتبات ووضعها في خدمة المعرفة بفروعها المختلفة... ولعل من المفيد أن نشير على سبيل المثال إلى أن "أول مكتبة عامة أسست في مكة المكرمة من قبل عبد الحكيم بن عمرو "73 هـ 692م". وقد عدَّها الدارسون نواة أساسية للمكتبات العامة التي أسست فيما بعد حيث احتوت في تلك الفترة على "شطرنجات ونردات وقرفان "نوع من الألعاب.." وجعل فيها مخطوطات من كل علم، ووضعت في الجدار أوتاد، فمن جاء علق ثيابه على وتد منها، ثم جرَّد دفتراً فقرأه.... أو بعض ما يُلعب به فلعب به مع بعضهم..."

"وأول من صنف كتاباً من العرب كان عبيد بن شَريه 67هـ ــ 686م(2).

وهو راوية يمني من المعمرين، خطيب من الحكماء الجاهليين أدرك رسول الله (ﷺ) لكنه لم يسمع منه شيئاً،... استحضره معاوية بن أبي سفيان من صنعاء إلى دمشق فسأله عن أخبار العرب الأقدمين وملوكهم، فحدَّث، .. فأمر معاوية بتدوين أخباره...

فأملي كتابين سمى أحدهما "كتاب الملوك وأخبار الماضين" طبع مع كتاب التيجان وملوك حمير تحت عنوان:

عبيد الله بن شريه في أخبار اليمن وأشعارها وأنسابها، والثاني كتاب "الأمثال".

إن هاتين الإشارتين تؤكدان العمق المعرفي للعقل العربي الذي تجلى بشكل مستمر بالنزوع الدائم للنهوض الثقافي بأشكاله كافة، ولعل انتشار المكتبات العامة على امتداد التاريخ العربي وفي مختلف أصقاع الوطن العربي الكبير قد شكل تعزيزاً هاماً وإثراءً مستمراً للحالة الثقافية حتى هذه اللحظة.

والآن ونحن نعيش عصر التفجر المعلوماتي، ومحاولات القوى المهيمنة طمس الخصوصية الثقافية لشعوب الأرض كافة، تبدو الحاجة ملحة أكثر من أي وقت مضى لتعزيز هذا الاتجاه، وإذا كانت أحلامنا وتطلعاتنا نحو نهوض ثقافي شامل تواجه الكثير من العقبات فإن بعض الملامح الهامة ولاسيما في مجال المكتبات ينبغي الإشارة إليها لتأكيد أهميتها في مستقبل الثقافة العربية.

وفي هذا الإطار يمكن الإشارة إلى مكتبة الإسكندرية العملاقة دون الانتقاص من أهمية المكتبات الأخرى في دمشق وبغداد والقاهرة وتونس والجزائر وسائر المكتبات العربية على امتداد الوطن. العربي

عندما نقف أمام هذه المكتبة نشعر بالكثير من الدهشة والكثير من الاعتزاز والرغبة الجامحة في ولوج أقسامها بأسرع وقت ممكن حيث لا يمكن لزيارة واحدة أن تفي بالغرض، ومهما بقيت من الوقت في ردهاتها تشعر بأنك محتاج للمزيد.

ولعل اللافت في هذا الصرح العظيم هو توظيف كل ما أنتجته التقانات الحديثة من أجل تقديم المعلومة للزائرين والباحثين بأسرع وقت ممكن ودون عناء يذكر، ومن المهم أن تسير إلى بعض الوقائع التي تلقي ضوءاً على هذه المكتبة الهامة ماضياً وحاضراً كما وردت في بعض منشوراتها:

1 ـ تأسست مكتبة الإسكندرية في عهد بطليموس الأول "سوتر" بناء على نصيحة مستشاره ديمتريوس الفاليري عام **288** ق.م.

2 ـ كان الحريق الأول للمكتبة عام **48** ق.م.

3 ـ كان الحريق الثاني للمكتبة عام **391** ق.م.

4 ـ بدأت فكرة إحياء المكتبة عام **1972** ووضع حجر الأساس عام **1988**م، وفي عام **1989** نظمت الحكومة المصرية بالتعاون مع اليونسكو مسابقة عالمية لاختيار أفضل تصميم معماري.

وفي عام **1992** بدأت مرحلة البناء التي انتهت في **16** تشرين الأول عام **2002** حيث كان الافتتاح الرسمي.

وقد كان بناؤها في الموقع القديم تقريباً وهي من الخارج مصممة على شكل قرص شمس غير مكتمل الإشراق، ينحدر نحو الأمواج ويختفي وراء جدار.

والمكتبة بمجملها من تصميم الشركة النرويجية "سنوهتا" التي فازت في المسابقة، ... وقد بلغت تكاليفها الإجمالية /220/ مليون دولار معظمها مساهمات عربية ودولية.

تستوعب المكتبة في وضعها الراهن 8 ملايين كتاب وتحتوي على أرشيف للإنترنت وثلاثة متاحف، وهي:

ـ متحف الآثار.

ـ متحف المخطوطات.

ـ متحف تاريخ العلوم.

وثمانية مراكز أكاديمية وبحثية، وقبة سماوية وقاعة استكشاف، ومعرضين دائمين، وخمسة معارض مؤقتة، وقاعة للمؤتمرات تتسع لثلاثة آلاف شخص.

- وفيها مكتبات متخصصة مثل:
ـ مكتبة الطفل من "6 ـ 12 عام".
ـ مكتبة النشء من "12 ـ 18 عام".
ـ مكتبة الوسائط المتعددة.
ـ مكتبة طه حسين لفاقدي البصر.

وتتوزع في أرجائها الكثير من قاعات الإطلاع:

- قاعة الحاسب الآلي والاتصالات التكنولوجية الحديثة والعلوم الطبيعية، والرياضيات والتجارة، والقانون والاقتصاد والإدارة، والمعارف العامة، والفنون والثقافة، واللغات والآداب، والفلسفة والديانات، والتاريخ والجغرافية، والخرائط والمخطوطات والكتب النادرة... الخ".

ويوجد فيها مركزان لتصوير الكتب.

- والأهداف العامة المعلنة للمكتبة هي أن تكون:

1 ـ نافذة مصر على العالم.

2 ـ نافذة العالم على مصر.

3 ـ تحدياً رقمياً للعصر الجديد...

4 ـ مركزاً لتعليم التسامح والحوار والتفاهم.

- وإذا كنا نؤكد اعتزازنا بهذا الصرح الثقافي الهام فإننا نتطلع إلى آمال وبشائر جديدة نتمنى أن تتحقق قريباً ولاسيما تلك الأخبار السارة التي قرأناها مؤخراً من "أن تنافساً سورياً جزائرياً يجري الآن حول شرف احتضان أكبر مكتبة في العالم الثالث تحوي كامل التراث العربي وكامل التراث الأمريكي اللاتيني نظراً لما بينهما من تواشج وتفاعل منذ فجر التاريخ.

إن هذا الأمل إذا تحقق سيكون إنجازاً ثقافياً هاماً يضاف إلى مكتبة الإسكندرية ومكتبة الأسد الوطنية وسائر الصروح الثقافية الأخرى.

بقي أن نشير في الختام إلى أن التناغم المثير بين عظمة مكتبة الإسكندرية واتساعها وعظمة البحر واتساعه وأسراره يضفي على زيارتها طابعاً خالصاً يظل عالقاً بالروح ربما إلى زمن طويل..

الإسكندرية بمكتبتها وقلعتها وبحرها ووجوه أهلها.. منارة تشعل الأمل في استعادة مجد التاريخ العربي من جديد.

269

شرفات

اللغة المجانية

عصام خليل

واحدة من أسوأ مشكلات البشر هي مجّانية اللغة!

فاللغة التي لا يملك أحد براءة اختراع لها، ولم تسجل في قيود المؤسسات التي تحفظ حق الملكية باسم أحد، تشبه، تماماً، قطاعاً عاماً إنسانياً، يتناهبه الجميع، ويهدره الجميع، ولا يحمل أحد وزر ما ارتكب فيه!!

ولو أن كل إنسان يستهلك مقداراً معيناً من اللغة، يضطر إلى دفع فاتورة في نهاية حديثه، أو في نهاية كل شهر، مقابل ما استهلكه من مفردات وتعابير، مثل الماء والكهرباء والهاتف، أو يضطر إلى الذهاب إلى "السوبر ماركت"، لشراء بطاقة مسبقة الدفع، لما ينوي إنفاقه من الكلام، لوفرت البشرية كثيراً من سوء الفهم الناجم عن مجانية اللغة.

فلو لم تكن اللغة مجانية، لما كان بوسع شخص جبان أن يتحدث عن بطولاته الخارقة، وهو يمتشق سيف الوهم، ويقارع جيش الخيال، ويطيح بنا، كمستمعين، ضحايا لمجانية اللغة! ولما كان بوسع قصار القامة، الذين لا يملكون من المواهب والمؤهلات، سوى قدرتهم على هدر اللغة تملّقاً وتزلّفاً، وإنفاق المفردات تمسّحاً و"استزلاماً" أن يهبطوا بمظلّة المحسوبيات على مواقع المسؤولية، ويبدؤوا بإقصاء وتهميش الآخرين انتقاماً لعجزهم، وتغطيةً لخوائهم وفشلهم؛ لأنهم يتوهمون أن الصغير يصبح كبيراً بمقدار ما يتورّم وينتفخ! ويواري فشله بمقدار ما يهدر من اللغة في تلفيق إنجازات لم يعرفها غيره، ولم يرها سواه!!

ولولا مجانية اللغة، لما تشدّق أحد الدعاة زاعماً أنه يحتكر الحقيقة، ويحفظ، وحده، خريطة الوصول إليها، وأن على الراغبين في معرفتها أن يقتدوا به، ويقتفوا آثاره،

ويتلمسوا خطاه.

ولأن اللغة مجانية، يجد المثل الشعبي "مال البلاش كتّر منّو" صدىً طيباً عند السياسيين والحكومات! فالحكومات التي تستنفر قدراتها البلاغية، وطاقاتها اللغوية، لتدبيج بيانها الحكومي مغدقةً الوعود على الرعايا، من أجل نيل الثقة بها أمام البرلمان، تنسى ما أهدرته من الكلام، وأنفقته من اللغة، وهي منهمكة في تثبيت المواقع، وحماية المصالح، ولا تتذكر مفرداتها وتعابيرها، وضرورة العودة لاستهلاكها، إلا على أبواب تغيير متوقع!!

والمشكلة الحقيقية، هي أن البشرية التي اخترعت اللغة وسيلة للتواصل والتفكير، ووعاءً لمنجزها الحضاري، لم تضع ضوابط تحول دون سوء استخدامها؛ ولذلك يتورّط كثيرون في تصديق كثيرين! ويبدو أن المتورطين في التصديق يدفعون ـ وحدهم ـ فاتورة الكلمات التي استهلكها غيرهم، ويتحملون، لسذاجتهم، نفقات الآخرين!!

وعلى الرغم من أن مثل هذه الفواتير تكون باهظة التكاليف على المصدّقين، فربما كان بوسعنا أن نتفهم وقوعهم في الشرك، بسبب سذاجتهم؛ ولكن ما لا يستطيع أحد أن يفهمه، هو كيف يقع المستهلكون للغة المجانية في شرك تصديق أنفسهم!؟.

❑❑